TEATRUL AZI 1990

REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9,
TEL. 14.35.58; 15.36.04/173

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- PAUL CORNEL CHITIC
- ALICE GEORGESCU
- MIRUNA IONESCU
- VICTOR PARHON
- ILEANA POPOVICI
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- MONICA IOANID (documentare)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)
- DORIN STANCIU (fotoreporter)

Redactor responsabil de număr: **MIRUNA IONESCU**

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12-201-TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția răspunzătoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.

Apariția în revista noastră a unor cronici exprimînd puncte de vedere diferite, chiar opuse, asupra aceluiași spectacol, creează cititorilor plăcuta obligație de a vedea spectacolele și a le aprecia, ulterior, în cunoștință de cauză.

SUMAR

☐ ANTITEZE (p. 4)

Dumitru Solomon: Între pesimism sumbru şi optimism temperat

☐ SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL (p. 6)

Ileana Popovici: "Un subiect fascinant - PUTEREA"

☐ FESTIVALUL NAŢIONAL DE TEATRU "I.L.CARAGIALE" (p. 9)

Miruna Ionescu: Mai mult obsesii decît căutări, mai mult complexe decît eliberări; **Cristina Dumitrescu:** Punct şi de la capăt; **Mircea Ghiţulescu:** Şansa teatrului; **Doina Modola:** Dramaturgia şi avatarurile libertăţii de creaţie; **Valentin Silvestru:** Seminarul de repertoriu

☐ DIALOG (p.17)

Valeria Seciu: "În nesiguranţa asta generală, eu mă simt în siguranţă" (interviu de Ileana Popovici)

☐ IDEI (p. 22)

Henri Wald: Veriga subapreciată

☐ ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de **Valeriu Moisescu** (p. 22)

Miruna Runcan: Teodor Mazilu, in memoriam (p. 24)

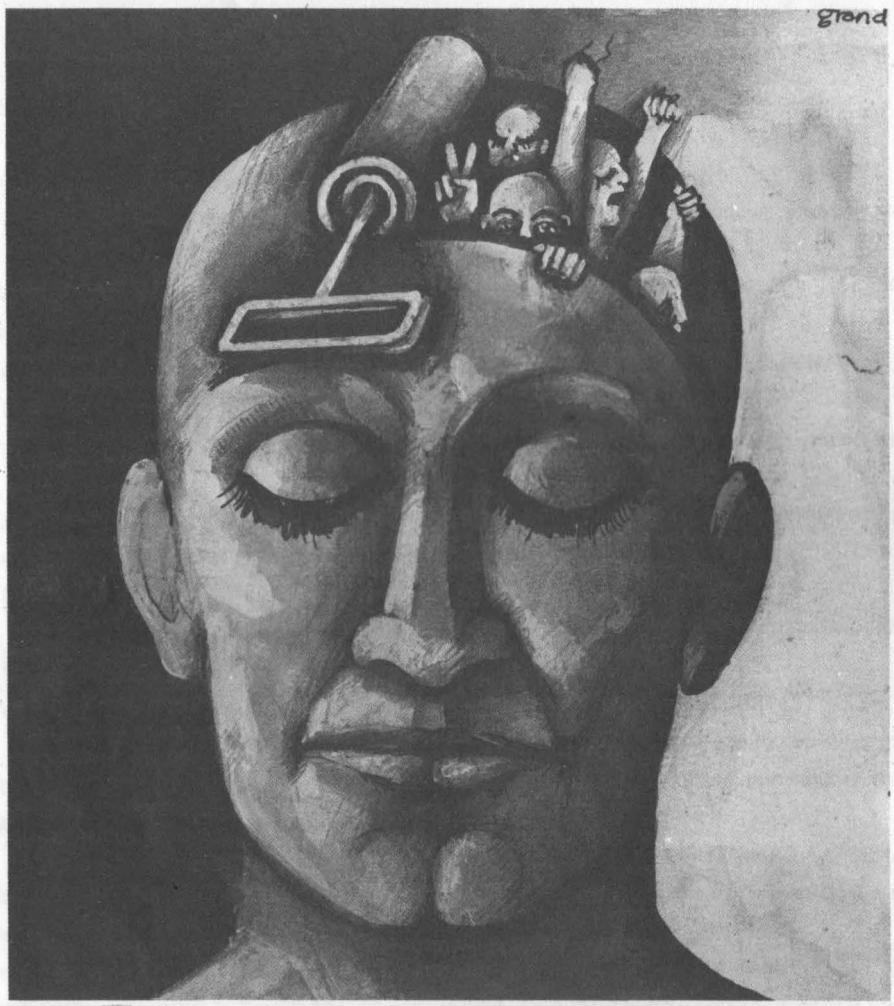
☐ CRONICA (p. 25)

3 Havel la Teatrul de Comedie (Cristina Dumitrescu); **Ce nemaipomenită harabaură** de Eugen Ionescu la Teatrul "Ion Creangă" (Dan Predescu); **Mlaştina** de Caryl Churchill la Teatrul Mic (Margareta Bărbuţă); **Sinucigaşii** de Tudor Popescu la Teatrul Dramatic din Braşov (Ileana Berlogea); **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga la Teatrul Naţional din Bucureşti (Cristina Dumitrescu); **Poliţia** de Slawomir Mrozek la Teatrul Maghiar din Cluj (Ion Calion); **Ubu-Rex cu scene din Macbeth** la Teatrul Naţional din Craiova (Dan Predescu); **Avarul** de Molière, **Trădarea** de Harold Pinter, **Zamolxe** de Lucian Blaga şi **Serpentina** de Tancred Dorst la Teatrul Naţional din Iaşi (Victor Parhon); **Balconul** de Jean Genet la Teatrul "Bacovia" din Bacău; **Garden party** de Vaclav Havel la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ (Miruna Ionescu); **Marat-Sade** de Peter Weiss la Teatrul "A.Davila" din Piteşti (Cristina Dumitrescu); **În largul mării** de Slawomir Mrozek la Teatrul de Stat din Sibiu, secţia germană (Alice Georgescu); **Regele gol** de Evgheni Şvarţ la Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş (Ion Calion); **Comedia erorilor** de William Shakespeare la Studioul Academiei de Teatru şi Film (Irina Coroiu); **Aşteptîndu-l pe Godot** de Samuel Beckett la Teatrul "Eugen Ionescu" din Chişinău (Miruna Ionescu); Spectacole ale Teatrului "Ţăndărică" (Valeria Ducea); **Deghizarea** de David Mowat cu trupa Arts Treshold (Marian Popescu)

SUMAR

- Sabin Popescu: Avancronică ambientală (p. 52)
- TOP "UNDE FUGIM DE-ACASĂ?" (p. 53)
- OGLINZI PARALELE de Marian Popescu (p. 55)
- **Petre Bokor**: Extraordinara presiune a actualităţii (p. 56)
- **Dumitru Furdui**: "Important e că nu v-am făcut de ruşine" (interviuri de Victor Parhon) (p. 59)
- ANIVERSĂRI (p. 60)
- ANCHETA "TEATRUL AZI" (p. 62)
  Cum priveşte critica literară dramaturgia română (IV). **Ion Bogdan Lefter**: Mai bine fără complezenţă
- AVANSCENA DRAMATURGULUI (p. 63)
  Horia Gârbea: Refuzul fandării
- SPECTACOLE IMAGINARE (p. 64)
  Sabin Popescu: Exerciţiu de trufie în genul umil
- CIVILIZAŢIA IMAGINII (p. 65)
  Bedros Horasangian: Lan de grîu cu corbi
  Cu ochiul liber. **Adriana Bittel**: Hei, teacher!
  Sergiu Anghel: După douăzeci de ani... de dans contemporan
  Monica Săvulescu-Voudouris: Teatrul-muzeu Salvador Dali
  George Banu: România şi teatrul său, sau strigăte şi şoapte
- SCENA LUMII (p. 75)
  Marian Popescu: Shakespeare, un dramaturg român?
- CE (MAI) E DE FĂCUT? de Marian Popescu (p. 92)
- DREPTUL LA REPLICĂ (p. 93)
- COUPÉ (p.p. 74, 91)

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-



DUMITRU SOLOMON

ÎNTRE PESIMISM SUMBRU ȘI OPTIMISM TEMPERAT

ANTITEZE

Cînd viața socială, economică, politică este incertă, instabilă, tulbure, oricum indefinibilă, în acest început de an, pare o aventură, un lux sfidător, dacă nu de-a dreptul o obrăznicie a încerca să iei pulsul culturii. Care cultură? ar putea întreba cineva. Cele cîteva cărți apărute în 1990? Cele cîteva concerte și expoziții? Puținele premiere teatrale, dintre care unele sînt rezultatul, nu o dată discutabil, al tocmelilor cu Tamara Dobrin și gîzișorii ei? Dar poate că pulsul, luat acum, în ianuarie, se va accelera sau se va domoli pînă cînd zeul capricios al Galaxiei Gutenberg va binevoi să aducă la lumină aceste rînduri. Și atunci totul ar putea cădea într-o tristă desuetudine, ca un buletin medical optimist publicat după un certificat de deces, ori ca un soldat uitat în junglă cîțiva ani după încheierea războiului.

Da, au apărut cărți - puține, înfiorător de puține -, chiar dacă imensa lor majoritate au fost scrise cu ani în urmă și au zăbovit cu foile îngălbenite, în sertarele editurilor sau ale tipografiilor. Au apărut și, după știința mea, trei cărți de teatrologie, furișîndu-se aproape neobservate în rafturile librăriilor. Dar au apărut și noile prețuri, astfel că un volum al lui Platonov, pe care-l așteptăm de mult, costă 75

de lei, ceea ce nu e mult dacă-l echivalăm cu două pachete și jumătate de țigări mizerabile Golf, dar e mult dacă-l raportăm la veniturile și mai mizerabile ale cititorilor normali, căci bișnițarii nu au nici deprindere, nici timp să citească...

Da, multe din teatrele noastre au lucrat, regizorii și actorii serioși n-au cedat chemării ispititoare a sirenelor către abis, și au pornit, cum îl place lui Marian Popescu să spună, înapoi spre Ithaca izbăvirii lor. Spectacole, de valori diferite, au creat Andrei Șerban, Lucian Giurchescu, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat, Dan Alecsandrescu, Dinu Cernescu, Silviu Purcărete, Dragoș Galgoțiu, Ioan Ieremia, Grigore Gonța, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, Dominic Dembinski, Mihai Manolescu, Gelu Colceag, Adrian Lupu, Mihai Lungeanu, Sergiu Savin, Emil Mandric, Ștefan Iordănescu, Cristina Ioviță, Cristian Pepino, Florian Pittiș, Laurian Oniga, Nicolae Caranfil, Mihai Berechet. Și poate că nu l-am numit pe toți. În noiembrie a fost chiar un festival național de teatru, îmi șoptește o voce temperat optimistă. Dar n-am văzut spectacole de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu, Vlad Mugur, Mircea Marin, Mihai Mănluțiu, Tudor Mărăscu, Ion Cojar, Alexa Visarion, Alexandru Tocilescu, Alexandru Colpacci, Cristian Hadjiculea, Alexandru Dabija, Andrei Belgrader, Virgil Tănase, Cornel Todea, îmi tulbură euforia o voce sumbră și pesimistă. Care adaugă: și pentru cine facem teatru? cine are nevoie de teatru? nu vezi că sălile sînt pe jumătate goale? Am văzut săli pline, îmi spune cealaltă voce, și la spectacolele lui Andrei Șerban, și la spectacolele lui Giurchescu, Scarlat, Darie, Dembinski, Frunză, Colceag, Cornișteanu, Alecsandrescu. Se vor întoarce oamenii la teatru, abandonînd televizoarele, străzile, mitingurile, spaimele, cozile și dezgustul? întreabă insinuant și sumbru prima voce. Nu, nu se poate ca publicul să nu revină în teatru, în acest templu al adevărului și ficțiunii, în acest loc de evadare, mîngîiere și plăcere, cum pare-se îl numea Jouvet, mă asigură vocea optimistului temperat.

Da, e adevărat, nu s-a jucat nici o piesă scrisă în 1990, sau poate că nici nu s-a scris. Dar e la fel de adevărat - zice optimistul moderat - că aceste piese se vor scrie și se vor juca, e nevoie însă de distanță, de liniște, de desprindere, de analiză, de autoanaliză... E adevărat că ministrul de finanțe a omis în cîteva rînduri să numească și cultura printre obligațiile bugetare ale statului, dar nu e mai puțin adevărat că miniștrii mai și pleacă, în timp ce cultura, cu sau fără voia lor, rămîne, ea fiind făcută de oameni și nu de calculatoarele ministeriale. N-au existat pauze de cultură în istoria omenirii, oricît de vitrege ar fi fost condițiile.

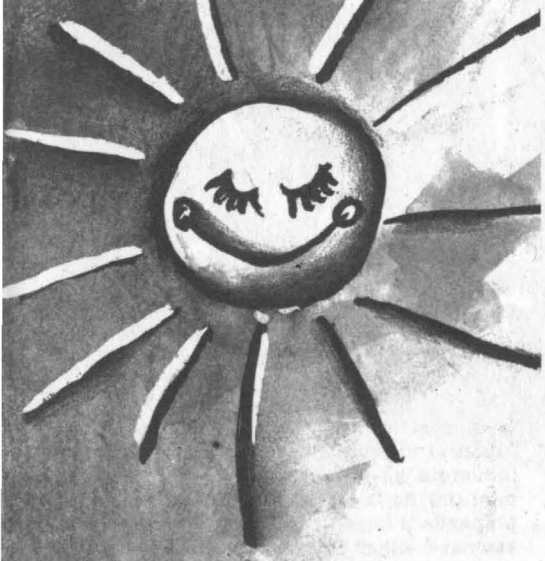
Vom eșua în literatură pornografică sau în cea ușor digerabilă, ne va înghiți teatrul de bulevard și cabaretul, se aud prevestirile amare ale pesimistului. Imposibil, mă încurajează, prudent, optimistul, iată, ponderea în ultimele luni o dă literatura dramatică de elită: tragicii greci, Shakespeare, Pirandello, Jarry, Ionescu, Genet, Albee, Mrożek, Dario Fo, Havel, Sorescu, Vișnec. Nu vor putea să mai apară cărți de teatru și de critică teatrală, sînt nerentabile, suspină pesimistul. Cu neputință, chiar și în Africa apar astfel de cărți, zîmbește sfios optimistul. Artiștii vor continua să fie cei mai săraci membri ai clasei mijlocii, murmură cu tristețe pesimistul, ba chiar vor deveni din ce în ce mai săraci. Sărăcia e purificatoare și stimulatoare pentru creație, surîde strîmb celălalt.

Ce ar fi de făcut? Să visăm nostalgic la o societate egalitaristă, în care cultura să aibă părticica ei din puținul tuturor, protejată fiind în raport cu gradul de docilitate și aservire față de idealul mincinos al celor ce o comandă și o supraveghează? Nu! protestează în cor pesimistul și optimistul. Mai bine curați! Mai bine cinstiți!

Cultura este șansa imediată și sigură a României. Dacă pentru construcția democrației e nevoie de timp, fiindcă am început de la zero, dacă pentru construcția economiei de piață e nevoie de timp, pentru că și alci am început de la zero, pentru cultură nu e nevoie decît de continuitate firească, întrucît ea nu a putut fi neantizată nicăieri, niciodată, de nici o dictatură, deși comuniștii au încercat acreditarea ideii că o civilizație se măsoară în tone de oțel sau de cărbune pe cap de locuitor.

Ce se poate face pentru teatru? El trebuie subvenționat atît cît să-și poată menține condiția de calitate și moralitate, spre a nu decădea în comercialism ieftin și vulgar. Piesele de teatru trebuie publicate spre a fi nu numai la îndemîna celor care doresc să le citească, dar și la îndemîna celor care doresc să le joace (în alte țări există edituri consacrate publicării de dramaturgie, din Belgia bunăoară primesc cataloage și cărți de teatru ale Editurii Promotion Théâtre, în timp ce noi ne chinuim de luni de zile, fără să fim ajutați, să publicăm un supliment lunar al revistei Teatrul azi, *Avanscena*, conținînd piese și eseuri teatrale...), autorii români trebuie să fie stimulați să scrie literatură dramatică, iar teatrele trebuie să fie stimulate să o joace. Pentru asta nu este nevoie să investești mai mulți bani decît pentru o tonă de cărbune pe un cap gol de locuitor...

US - BRITAIN
OUT OF
THE GULF
NO TO WAR
US - BRITAIN
OUT OF
THE GULF
NO TO WAR
OUT OF
THE GULF
NO TO WAR
OUT OF
THE GULF
NO TO WAR
SPECTACOLUL POLITIC,
SPECTACOLUL TEATRAL



„UN SUBIECT FASCINANT"
PUTEREA"
(DINTR-O RECLAMĂ TV)

Pe ecran, o mînă etalează niște cărți de joc. E un clip publicitar. Binecunoscuta voce baritonală, care-și modulează insinuant intonațiile virile, rostește cîteva propoziții, cum se cuvine, scurte și percutante. Laitmotivul: "un subiect fascinant - PUTEREA". N-are importanță că se referă doar la lansarea (încă) unui ziar - subiectul e, fără doar și poate, fascinant. Pentru politologi, pentru sociologi, pentru psihologi, pentru ziariști. Nu mai puțin, pentru literatura dramatică.

Fapt de mult știut, de altfel: o sumedenie de capodopere ale dramaturgiei explorează tema atracției puterii, punînd în ecuație miza, mijloacele și rezultatele unor acțiuni, în interiorul acestei zone magnetice, descriind transformarea psihică a eroului sub influența rîvnitei poveri a cîrmuirii. Caligula și Macbeth, Coriolan și Richard al III-lea, Danton și Robespierre, Elisabeta Tudor și Doamna Clara, Lorenzaccio și Ivan cel Groaznic... Ca personaj dramatic și deopotrivă ca ființă omenească, fiecare dintre ei se smulge din sine însuși, rupe echilibrul normalului și se lasă absorbit de vîrtejul provocat de propria sa pasiune pentru putere; cu sau fără voie, va fi modelat, reconfigurat, des-figurat. Puterea corupe - se și spune, ca o axiomă, introducîndu-se astfel și un criteriu moral spre a circumscrie această modificare de orizont lăuntric, într-un proces care nu e de natură preponderent etică. Firește, putem vedea în Creon un rege lipsit de omenie, de vreme ce nu recunoaște dreptul legăturii de sînge și sfidează riturile ancestrale, după cum putem resimți ca pe o amară dezamăgire hotărîrea prințului Hal de a-și renega zvînturaticele prietenii ale adolescenței în clipa cînd își așază pe cap coroana. Dar, vai, puterea își are rigorile și servituțile ei, dintre care "rațiunea de stat" e poate cea mai avuabilă.

Oricum, nu o catagrafie a pieselor dedicate de-a lungul timpului avatarurilor puterii interesează acum, ci o "evaluare" a ofertei surselor de inspirație actuale. Fiindcă sînt izbitoare multiplele interferențe dintre "realitatea înconjurătoare" și teatru, în sfera de gravitație a instituțiilor și formelor puterii; nu numai la vîrf, ci pe toate treptele piramidei.

Cîteva observații de ordin general, mai întîi, în limitele modeste ale acestor notații.

Prima: chestiunea "accesului la putere" și-o pun azi nu numai individualități marcante, indivizi cît de cît îndreptățiți să se simtă "aleșii soartei", dotați cu calități de leader, charismatici și care, nu în ultimul rînd, au un gînd politic clar. Revoluția a declanșat un fel de busculadă; e vizată nu numai "puterea cea mare", dar și "puterea cea mică", fărîma, parcela de autoritate. Odată dispărute baremurile ideologice, sacra investitură de partid, considerentele de "dosar" care blocau dinamica socială, distribuirea diverselor ranguri apare ca un drept cucerit. Priveşti, asculți și nu-ți vine a crede cine se visează protagonist. Concomitent, există o contestare globală a oricărei puteri constituite.

A doua: puterea nu mai este percepută în accepțiunea ei relativ abstractă, ideală, de delegare a unui "mandat divin", ci în legătură directă cu un cortegiu de avantaje lumești ce decurg din exercitarea ei. Banul, interesele, relațiile reprezintă forța motrice de care se servește cohorta angajată în această cursă nu lipsită de riscuri. E de înțeles, așadar, de ce granița dintre uz și abuz de putere depinde mai degrabă de conjunctura raporturilor de forțe decît de un statut clar definit.

A treia: "eroii" acestor "piese", spre deosebire de modelele clasice, nu se mai înscriu decît prin excepție în aura tragicului; împreună cu mobilurile și cu actele lor, ei tranzitează categoria dramaticului și migrează către cea a

comicului - comic de situaţie, comic absurd, comic grotesc. Uneori, tragicomic. Trăim sub semnul lui Ubu - ţine să ne avertizeze, prin spectacolul său, Silviu Purcărete.

Toată această mişcare browniană, cu vastul ei cîmp de manifestare - partide, sindicate, alianţe, forumuri, asociaţii, ligi - produce leaderi autentici şi veleitari, impostori şi martiri, funcţionari (de la funcţiei), boşi şi ştabi şi, bineînţeles, într-o proporţie infimă, miniştri pricepuţi, oneşti şi cumsecade (dar cine ar scrie piese despre miniştri pricepuţi, oneşti şi cumsecade?! - eventual dl. Paul Everac); fiind o însumare de forme ale conflictului şi competiţiei, îşi are propriile ei expresii spectaculare. Astfel, contestaţia, luînd-o mereu de la zero, născoceşte un teatru al străzii, de tip happening, cu un înalt grad de imprevizibil, violent, sfidător, foarte solicitant pentru public, care se lasă astfel deturnat de la oferta palidă a teatrului instituţionalizat (în perspectivă, acesta din urmă îşi va lua probabil revanşa, asimilînd substanţa vie, densă, ce i se pune la dispoziţie); în replică, puterea constituită instaurează o omniprezenţă a ceremonialului, laic şi religios, de-a dreptul sufocantă: sesiuni festive, slujbe de pomenire, sfeştanii, dezveliri de monumente, depuneri de jurăminte - un nesfîrşit alai de solemnităţi urmărind să consacre, prin ritual şi prin protocol, statu quo-ul.

Coborînd de la altitudinea "planului general" pînă la înălţimea convenabilă desluşirii chipurilor, realizăm că viaţa publică românească e înţesată de personajele dramaturgiei interbelice, purtînd amprenta unor Victor Eftimiu, Al.Kiriţescu, Mircea Ştefănescu, Tudor Muşatescu. În Parlament, duhul lui Delavrancea se întrece cu duhul lui Caragiale; se practică grandiloc venţa retro, patetismul demagogic, acuzele teribile. Un senator, cu glasul voalat de emoţie, cere de la prezidiu fiecărui deputat, fie el de orice culoare politică, în acest ceas greu, ca pe o supremă dovadă de patriotism, să-şi arboreze în birou tricolorul. De la o asemenea revărsare de sublim nu ne poate salva, evident, decît patronul spiritual al liberschimbiştilor. Această lume nu e însă deloc blajină; dacă tipologia ei nu s-a schimbat radical, mentalitatea e acum alta, raporturile omeneşti au o neascunsă tentă de cruzime. Noua "Voce a Patriotului Naţionale" nu umblă cu aluzii vagi. Şefii mafioţi din comediile satirice ale lui Aurel Baranga nu se mai lasă atît de uşor puşi la punct de cîte un miel turbat ameninţînd cu "Codul eticii şi echităţii", ei învaţă foarte repede să se servească de preceptele democraţiei, de sentimentul naţional şi de libertăţile economiei de piaţă. Drept e să-i recunoaştem aici dramaturgului Dumitru Radu Popescu meritul de a fi fost singurul autor de teatru român care a prefigurat în scrierile sale acest viraj spre "legea junglei" al luptei pentru putere, pînă pe treptele cele mai de jos ale societăţii, şi firesc ar fi ca el să-şi continue opera de investigare artistică a unui fenomen psiho-social căruia sîntem încă departe de a-i fi măsurat amploarea şi consecinţele.

Dar cum arată personajul, odată desprins din anonimat şi urcat pe podium, orator la tribună, ales în comitet, numit în comiţie?

Persoana care se instalează în spaţiul puterii sau doar îl traversează se manifestă ca şi cum s-ar afla sub reflectoare (deja celebrul senator Dumitraşcu nu e decît exemplul cel mai frapant). Comportamentul i se modifică, vorbirea devine retorică, gesticulaţia se avîntă. Arturo Ui (ca şi domnul Jourdain, de altfel) îşi lua, pentru aceasta, profesori. Nu mai e cazul, într-o vreme cînd spontaneitatea e la mare preţ. Şi totuşi, e cea dintîi sacrificată. Urmărim, decepţionaţi, cum leaderi cuceritori prin firesc "îngheaţă" brusc, surîsul îi se sleieşte pe buze, capătă un aer de rigiditate. Ceea ce spun şi felul cum o spun nu mai seamănă cu ei înşişi. Să nu le facem neapărat o vină, căci sînt afectaţi de un sindrom pe care l-am putea numi diminuarea gradului de libertate (efect, în parte, şi al atmosferei suprasaturate de suspiciune şi hipercriticism). Nu-i mai puţin adevărat că altădată individul propulsat în vîrful ierarhiei se simţea un semizeu, sentimentul libertăţii absolute îi favoriza exacerbarea personalităţii, în vreme ce omul politic contemporan, cu cît va fi mai sus plasat, cu atît mai sever va trebui să se autocenzureze. Nu numai temperamental, preşedintele Iliescu nu-şi poate îngădui ceea ce-i este la îndemînă primarului din Săpînţa: cei dintîi îşi inhibă orice pornire subiectivă, impersonalizîndu-şi discursul, cei de-al doilea apelează la comportamentul histrionic al unui şerif de western, ştiind că astfel are mai multe şanse de a cîştiga o luptă grea.

Evident, nici un şef de stat nu fantazează azi că ar fi posibil să se lase în voia unei patimi acaparatoare, dînd uitării armate şi războaie, precum Marc Antoniu, ori că s-ar putea consacra creşterii găinilor ca Romulus cel Mare, în timp ce oştile inamice invadează ţara; diminuarea gradului de libertate e direct proporţională nu doar cu locul individului în sistem, ci şi cu nivelul, coerenţa şi funcţionalitatea acestuia. Un dictator ca Saddam Hussein rămîne suveran în ce priveşte luarea unor decizii de importanţă capitală, pe cînd preşedintele Bush trebuie să facă o complicată demonstraţie de abilitate politică pentru a convinge senatul să-i acorde prerogative speciale. Hotărîrile pe care le ia nu au nimic de-a face cu sentimentele sale personale. Şeful suprem al celei mai puternice ţări din lume e foarte puţin liber.

Înseamnă aceasta că omul politic ideal e mai mult o personificare decît o personalitate, că temperamentul, caracterul, inspiraţia şi umorile dirigiuitorilor n-au nici o însemnătate, ba mai degrabă încurcă? Simplă interogaţie retorică. Doar un bărbat inteligent şi subtil, curajos şi totodată prudent, tenace şi înzestrat cu farmec personal se putea încumeta să-şi asume copleşitoarea misiune de a opri alunecarea spre prăpastie a imperiului rus, pe care şi-a asumat-o Mihail Gorbaciov. Cît efort, cît tact - şi cîtă tactică... Faptul că într-o bună (reală) zi, imaginea trandafirie a campionului democratizării s-a dezintegrat indică însăşi limita tragică a condiţiei conducătorului care încercase, aproape de unul singur, să sincronizeze la ora universală un continent încremenit. Poate că "Gorby" s-a voit un Prospero şi s-a pomenit înfrînt de Caliban? Sau poate că fibra lui umană a cedat sub uriaşa presiune a structurilor retrograde în care era încleştat?

Dacă ar exista un examen, un test menit celui care aspiră să acceadă la putere - sau pe care împrejurările (ale unei revoluţii, de pildă) îl pun într-o asemenea situaţie -, acesta ar fi: capacitatea de a-şi testa propria fibră umană, calitatea, rezistenţa şi supleţea ei; căci va fi supus încercărilor de tot soiul, se va zbate să-şi fie credincios sie însuşi şi va fi silit să facă echilibristică pe firul de sîrmă dintre compromisul necesar şi eroarea ce-i poate compromite. Dacă nu ar răspunde corect la acest test, ar risca să nu mai ştie cărui gen îi aparţine piesa în care joacă. E ceea ce i se întîmplă, cu regret o spun, lui Claudiu Iordache, dramaturg român şi revoluţionar autentic. Odată ce a greşit reacţionînd disproporţionat la neprevăzutele jocului politic, evidenta sa bună-credinţă e nulă şi neavenită în faţa unor adversari ce-i persiflează fără cruţare simţul moral şi sensibilitatea, contestîndu-i pînă şi dreptul de a-şi trăi drama.

Ce-i drept, nu întotdeauna e uşor să încadrezi acţiunea şi personajul în limitele unui gen. Am citit într-un ziar că în Polonia Solidaritatea cenzurează (!) aprecierile nefavorabile preşedintelui Lech Walesa. "Puterea corupe"?... "Raţiunea de stat"?... Firește, Lech Walesa e altceva decît Prinţul Hal. În schimbul oricărei iluzii spulberate, obţinem un cîştig de luciditate.

Şi nu e chiar totul pierdut. Există, încă, Vaclav Havel. Care, devenind preşedinte, nu şi-a pierdut nici surîsul, nici spontaneitatea, nici curajul de a spune adevăruri neplăcute. Dar Havel e dramaturg (demiurg). Nu personaj.

Un subiect fascinant, puterea...

ILEANA POPOVICI

FESTIVALUL NATIONAL DE TEATRU

URESTI '90

UL CULTURII

NTRU CULTURA AL MUNICIPIULUI

MAI MULT OBSESII DECÎT CĂUTĂRI, MAI MULT COMPLEXE DECÎT ELIBERĂRI

Începută cu O TRILOGIE ANTICĂ, spectacolul-eveniment al anului 1990 creat de Andrei Şerban pe scena Naţionalului bucureştean, şi încheiată, după festivitatea de decemare a premiilor, cu momente din HAMLET, reprezentaţie devenită simbol al capacităţii de creativitate artistică pusă în slujba rezistenţei culturale (şi, implicit, politice) în anii cei mai înghеţaţi ai dictaturii, datorată lui Alexandru Tocilescu şi trupei de la Bulandra, cea dintîi ediţie a FESTIVALULUI NAŢIONAL DE TEATRU "CARAGIALE" a reunit pe parcursul a nouă zile 15 montări realizate de-a lungul primului an de după revoluţia din decembrie 1989. La acestea se cuvine adăugat şi spectacolul cu AŞTEPTÎNDU-L PE GODOT de S. Beckett, aparţinînd Teatrului "Eugen Ionescu" din Chişinău, invitat al manifestării. Cu cîteva bucurii (estetice) şi destule umbre (îndeajuns de inestetice), festivalul a reuşit, cred, să dea o imagine destul de exactă despre ce şi CUM se întîmplă ACUM în teatrul românesc. Iată doar cîteva constatări care, după opinia mea, se impun evidenţiate, concluziile conturîndu-se de la sine: 1. Din cele 15 puneri în scenă, numai două au fost cu piese din dramaturgia originală contemporană - VĂRUL SHAKESPEARE de Marin Sorescu, regia Mircea Comişteanu, la Teatrul Naţional din Craiova şi BINE, MAMĂ, DAR ĂŞTIA POVESTESC ÎN ACTUL II CE SE PETRECE ÎN ACTUL I de Matei Vişniec, regia Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ - şi una singură din cea clasică românească - CHIRIŢA de Vasile Alecsandri, regia Ovidiu Lazăr, la Teatrul Naţional din Iaşi. De necrezut, la festivalul "Caragiale", şi într-un moment mai caragialesc decît oricînd, nici un Caragiale! 2. O privire superficială asupra repertoriului ar evidenţia, în general, apetitul regizorilor noştri pentru nume de rezonanţă ale dramaturgiei universale: de la tragicii greci la Shakespeare şi Pirandello, de la Mrožek la Ionescu, Genet şi Alfred Jarry. Deloc rău dacă... 3. cu excepţia trilogiei antice aparţinînd lui Andrei Şerban şi a spectacolului cu POLIŢIA de Mrozek, regia Arkosi Arpad, Teatrul maghiar din Cluj, poate şi a VISULUI UNEI NOPŢI DE VARĂ de Shakespeare, regia Alex. Darie, la Teatrul de Comedie, restul nu ar fi atestat o incredibilă (pentru nivelul pe care-l bănuiam atins) lipsă de maturitate artistică dusă, nu o dată, pînă la lipsa de profesionalism revărsată valuri- valuri în bîbîielI de gîndire şi într-o indigestă vulgaritate. Amatorismul "promovat" de (odioasa!) "Cîntarea României" să-şi dea, oare, roadele cele mai bogate tocmai acum? Iată o întrebare la care mi se pare că va trebui să mai medităm ceva vreme de aici înainte şi tare mi-e teamă de răspuns...

Un interesant "Seminar de repertoriu", discuţii neconvenţionale despre spectacolele văzute, şi un colocviu - "Şansele literaturii dramatice şi ale artei teatrale româneşti în condiţiile actualelor schimbări din sud-estul Europei" - au ocupat cu folos dimineţile unei întregi săptămîni.

Fără a se voi o dare de seamă amănunţită asupra întîlnirii teatrale din noiembrie 1990 de la Bucureşti, paginile ce urmează şi-au propus să reliefeze - sperăm pregnant pentru cititor - sensurile el şi, deloc în ultimul rînd, învăţămintele ce le-am putea trage cu toţii.

MIRUNA IONESCU

JURIUL

- *GEORGE CONSTANTIN - PREŞEDINTE*
- *GINA PATRICHI*
- *LUDMILA PATLANJOGLU*
- *DANA DOGARU*
- *DUMITRU SOLOMON*
- *MIHAI MĂNIUŢIU*
- *MARIAN POPESCU*

PREMIILE

- **Marele premiu şi Trofeul oraşului Bucureşti**: Teatrul Naţional din Bucureşti pentru spectacolul **O trilogie antică**;
- **Pentru cele mai bune spectacole**:

Premiul I: nu se acordă

Premiul II: Teatrul Maghiar din Cluj pentru spectacolul **Poliţia** de Slawomir Mrožek.

Premiul III: Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ pentru spectacolul **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi** de Matei Vişniec;

- **Premiul UNITER pentru originalitate în creaţia teatrală**: Andrei Şerban pentru regia spectacolului **O trilogie antică** la Teatrul Naţional din Bucureşti;
- **Premiul pentru cel mai bun spectacol cu o piesă românească**: nu se acordă.
- **Premiul "Ion Sava" pentru regie**: Alexandru Darie pentru regia spectacolului **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare la Teatrul de Comedie;
- **Premiul "Costache Aristia" pentru cea mai bună interpretare masculină**: Adrian Pintea pentru rolul Henric al IV-lea în spectacolul **Henric IV** de Pirandello la Teatrul "Nottara".
- **Premiul "Lucia Sturdza Bulandra" pentru cea mai bună interpretare feminină**: Maia Morgenstern pentru rolul Medeea din **Medeea (O trilogie antică)** la Teatrul Naţional din Bucureşti;
- **Pentru cele mai bune scenografii**:

Premiul I: Antal Csaba pentru scenografia spectacolului **Poliţia** de Slawomir Mrozek la Teatrul Maghiar din Cluj;

Premiul II: Mihai Mădescu pentru scenografia spectacolului **Henric IV** de Pirandello la Teatrul "Nottara".

Premiul III: Maria Miu pentru costumele spectacolului **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare la Teatrul de Comedie;

- **Premiul "Toma Caragiu" pentru cel mai valoros debut**: Armand Calotă pentru rolul Goebbels din **Teroare şi credinţă** de Michael Black la Teatrul Naţional din Timişoara;
- **Premiul pentru interpretarea unui rol secundar**: Carmen Ionescu pentru rolul Elena din **Troienele (O trilogie antică)** la Teatrul Naţional din Bucureşti.

- Premiul oferit de Societatea teatrală "Scorpion" pentru interpretarea unui rol într-o piesă românească: Ilie Gheorghe pentru rolul Sorescu din **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu la Teatrul Naţional din Craiova;
- Premiul oferit de revista "Monitor" pentru interpretarea unui rol de comedie: Marian Râlea pentru rolul Lsander din spectacolul **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare la Teatrul de Comedie.

PUNCT ŞI DE LA CAPĂT

Un festival de teatru la Bucureşti, cu participarea unor spectacole realizate în întreaga ţară, constituia o veche dorinţă şi o tentativă mereu eşuată de-a lungul anilor. Organizarea în această toamnă a festivalului "I.L.Caragiale" a îndeplinit, în sfîrşit, această dorinţă dar a răspuns, credem nu doar unor nostalgii ci şi unei cerinţe a momentului actual. S-a şoptit, apoi s-a spus cu voce tare că teatrul traversează un moment lipsit de strălucire, că după ce a fost în fruntea plutonului ani în şir, tinde acum să-şi piardă din suflu. Pentru a şti "cum stăm" de fapt, era nevoie de un bilanţ (nu ocolim cuvîntul, oricît ar suna de... contabil) şi doar un festival cu arie largă de participare putea furniza acest prilej. A fost potrivită data aleasă? Credem că da, deşi bilanţurile se încheie la sfîrşit de an iar pentru teatru anul se sfîrşeşte la începutul verii, odată cu stagiunea. De obicei, adică atunci cînd lumea spectacolului e supusă calendarului său propriu în care duminicile cad lunea, săptămîna începe marţi, activitatea e mai intensă în "zilele de sărbătoare legale" iar "programul de lucru cu publicul" se plasează la orele serii. Acum, însă, lucrurile nu sînt, nu pot fi ca de obicei; se încheie prima stagiune liberă, cum ne-am deprins a o numi, şi pentru a decide "investiţiile" viitoare, era nevoie de întocmirea unei situaţii exacte a "cîştigurilor şi pierderilor". În plan artistic, desigur.

Poate festivalul nu a constituit un bilanţ complet (nici nu putea s-o facă), dar a fost revelator în ceea ce priveşte preocupările în zona cărora se înscrie în prezent teatrul românesc, oferind repere pentru conturarea unei corecte imagini de ansamblu, necesară, cum spuneam, în acest moment. Şi cum rîndurile ce urmează nu ambiţionează o panoramare atotcuprinzătoare, se vor rezuma la desprinderea cîtorva dintre posibilele constatări vizînd nu un spectacol sau altul ci spectacolul Festivalului.

O primă constatare se referă, desigur, la repertoriu. Din acest punct de vedere, stagiunea pe care am parcurs-o pare a fi una a recuperărilor, a unor reparaţii morale lesne de înţeles. S-au montat acum mai ales titluri care circulau în lumea scenei dar arareori şi cu mari dificultăţi pe scenă, în urmă cu un deceniu sau două - ne gîndim la piese de Jean Genet, Alfred Jarry, Slawomir Mrožek. Autori despre care se vorbea enorm şi... ilicit, dar care nu puteau fi în nici un caz prezentaţi publicului - Vaclav Havel, Matei Vişniec - au apărut în sfîrşit pe afişe.

Indiscutabil, un fapt pozitiv. Discutabil este însă, uneori, rezultatul artistic. Cele mai multe dintre spectacolele în cauză nu au mulţumit şi vina nu ştim dacă este a pieselor, a interpretării regizorale sau, mai curînd, a perspectivei din care au fost privite textele. Aveai senzaţia, de multe ori, că dacă opţiunea repertorială s-a produs în urmă cu zece sau cincisprezece ani, tot de atunci datează şi ideea variantei scenice. Nostalgii, frustrări înăbuşite ani la rînd îşi cer acum - firesc, lesne de înţeles - o reparaţie. Dar sau reparaţia vine prea tîrziu, sau totul era purtat în minte şi în suflet cu atîta nerăbdare încît a fost pur şi simplu adus în scenă fără necesara - totdeauna necesara - corectură impusă de experienţa artistică (şi, nu în ultimă instanţă, umană) acumulată între timp, sau ispita fructului oprit fusese cu atît mai mare cu cît interdicţia era mai drastică... Oricum, de cele mai multe ori demonstraţia nu a convins, punînd sub

foto: dorin stanciu

Adrian Pintea şi George Constantin

semnul întrebării - pe drept sau nu - chiar titlul, chiar autorul ales. Alci exemplele pot fi numeroase. Ne gîndim, de pildă, la **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I**, la **Balconul** sau la **Ubu-rege**. A cîştigat "pariul", e drept, Mrożek cu **Poliţia**, pusă în scenă la Teatrul Maghiar din Cluj, spectacol inteligent, expresiv, care ne-a convins că autorul îşi bine-merită locul pe afişele teatrelor nu numai pentru că a fost interzis (sau ca şi) pînă mai ieri.

Un răspuns dat frustrărilor trecute l-am înregistrat şi la nivelul unghiului regizoral de abordare a unor texte. Nu mai suferim de false pudori, şi asta e bine, dar dacă limităm cutezanţa artistică la dezgolirea unui sîn (în această privinţă spectacolele ultimului an şi-au propus, se pare, un record - mai mulţi sîni decît actriţe), la utilizarea cu orice preţ a unor cuvinte "shocking", la prezentarea pe scenă a unor momente de intimitate extrem de... intimă, dacă limităm la acestea toate şi la altele de acelaşi calibru curajul, inovaţia artistică, ni se pare puţin. Ni se pare că nu am dărîmat zidul, nici măcar uşa convenţionalismului ci ne-am arogat doar libertatea de a privi pe gaura cheii în camera de baie în timp ce "coniţa" face duş. Uneori, acesta e "vizorul" prin care privim opera lui Pirandello (la Sibiu), a lui Genet (la Bacău) şi exemplele pot continua, şi ele nu se rezumă la spectacolele prezentate în Festival.

Cuvintele, aspre poate, de pînă acum nu vor să spună că teatrul românesc se află în declin. Ar fi nu numai îngrijorător, ar fi şi inexact. El se află însă, credem - şi el se află, însă - în perioada de tranziţie, inevitabilă se pare. E necesar un moment de reculegere, e necesară o regrupare a forţelor (şi nu de forţe autentice duce lipsă scena românească). Era inevitabilă, probabil, această eliberare de reziduuri, de complexe, de vechi şi dureroase frustrări de a căror existenţă nu teatrul se face vinovat. Unele teatre, simţind pesemne impasul, nici nu au început, de fapt, stagiunea. (Considerăm că pînă în prezent* Bulandra sau Teatrul Mic mai curînd au "bifat" decît au deschis stagiunea). Acelaşi lucru se poate afirma în legătură cu unii, destul de mulţi, dintre marii noştri regizori care nu au fost prezenţi în Festival pentru că nu au fost prezenţi nici pe scenă în acest răstimp. Poate că nu e bine, dar precis nu e grav. A fost o perioadă de tranziţie şi nu acesta e climatul cel mai fertil creării marilor opere.

Nu ne-am referit pînă acum la **O trilogie antică** realizată de Andrei Şerban la Naţionalul bucureştean, autentic eveniment artistic, dintre acelea care la mulţi ani o dată pot apărea. L-am lăsat la urmă în mod deliberat, pentru că am vrut să încheiem într-o notă optimistă şi ce dovadă mai solidă pentru realismul acestui optimism puteam oferi? Observaţiile de pînă acum nu şi-au propus să deprime ci să dea încredere publicului românesc în teatrul care atîţia ani l-a ajutat nu doar să-şi umple timpul ci, poate, chiar să supravieţuiască - intelectual, afectiv, moral. Prin **O trilogie antică** teatrul se dovedeşte, ca şi altădată, cu un pas înaintea celorlalte "mijloace de trai" ale societăţii: pentru el, pentru teatru, perioada de tranziţie se încheie, dacă nu s-a şi încheiat.

Prima stagiune liberă, aşa cum s-a văzut prin lupa Festivalului, pare că nu deschide ci încheie o perioadă. Plătind datorii de suflet, făcînd ordine printre nostalgii, regrete, dorinţe vechi, trecute dezamăgiri şi permanente speranţe. Prima stagiune liberă a fost ceea ce este, pe o pagină de carte, punctul. Şi ce urmează după punct? De la capăt... Sau poate trebuia scris altfel:

DE LA CAPĂT!

CRISTINA DUMITRESCU

* Adică pînă la data scrierii cronicii - începutul lunii decembrie 1990.

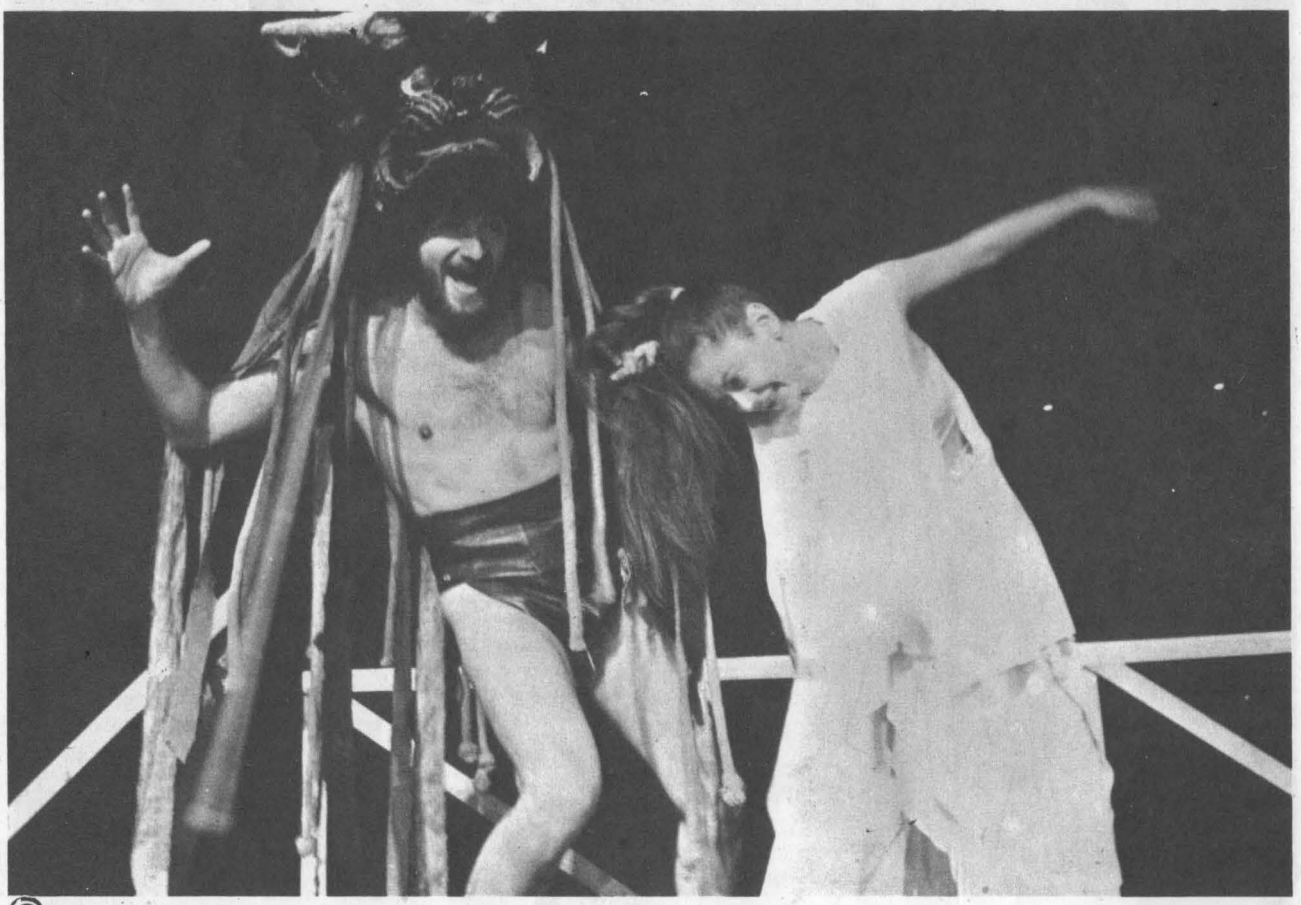


foto: dorin stanciu

Dan Puric şi Tatiana Constantin în "O trilogie antică" la Teatrul Naţional din Bucureşti

ȘANSA TEATRULUI

Mi-am propus să examinez pe un plan mai larg șansele teatrului fără să mă refer strict la aria est europeană pentru că destul de curînd, probabil, șansele est și vest europene în materie de teatru vor fi egale. Mai greu e să ne imaginăm cît de generoasă va fi această egalitate. Nu trebuie să uităm că una din șansele teatrului românesc în ultimii ani a fost vocația rezistenței. Chiar în perimetrul osificat al Festivalului "Cîntarea României" cu un simț al relativității ce pare a fi o virtute națională, românii căutau și găseau supapele de eliberare mai ales prin intermediul spectacolului, mereu același și de fiecare dată altul, imposibil de acoperit de la o seară la alta oricît de sîrguincioși și destoinici ar fi fost îndrumătorii culturali. Sala de spectacole devenise un tărîm mirabil al libertății și asta se explică prin inactivitatea strategiilor de "evaziune" pe care spectacolul de teatru le pune la contribuție atunci cînd este constrîns s-o facă. Cu toate precauțiile cenzurii, uneori - s-o recunoaștem - chiar cu complicitatea ei, cuvintele politice erau foarte abil ascunse în textul cel mai inocent, scris cu cea mai mare inocență de autori care au trăit cu sute de ani înainte ca românii să fi acceptat teroarea culturală. Într-un spectacol cu **Chirița în provincie** de Vasile Alecsandri, celebrul personaj se mișca în cadrul unui despotism analfabet ușor de identificat în realitatea politică a zilei. Un alt spectacol, de data asta cu **Mizantropul** de Molière, Alceste devenise regizor de spectacole omagiale închinate monarhului, de unde și mizantropia lui iremediabilă - între cenzură și oamenii de teatru era un duel perpetuu în care și unii și alții își făceau șicane reciproce. Scene întregi și replici sau cuvinte respinse de cenzură apăreau la locul de unde fuseseră scoase în reprezentațiile ce se succedeau premierei. Duelul cu cenzura ajunsese de notorietate publică și spectatorii erau captivați de această luptă surdă. În anumite cazuri cenzura făcea publicitate gratuită unor spectacole, dar din păcate nu și-a luat în serios vocația publicitară. Sala de spectacole era oaza unde te puteai răcori ascultînd o aluzie curajoasă, o vorbă în doi peri, o alegorie bine învăluită, o anecdotă cu vagi dar incendiare trimiteri politice.

Pe mulți dintre noi teatrul ne-a ajutat să rezistăm tocmai pe aceste strategii ale protestului care erau numai ale sale. Căutam în întunericul sălii de spectacole să respirăm un aer liber. Era singurul loc unde puteai descoperi în plină convenție o lucrare neconvențională, un alt fel de a vorbi în comparație cu limba de lemn a mass-mediei, un alt fel de a te îmbrăca în comparație cu uniforma omului "nou" a cărui publicitate oficială îți otrăvea zilele. Fără îndoială, actorii și regizorii ne-au salvat de mai multe ori sănătatea morală. Pe de altă parte, să ne aducem aminte, și cenzura avea strategiile ei. Libertatea ostentativă a unor spectacole scăpate ca prin miracol de foarfeca paznicilor teatrului își găsea explicația în această strategie perfidă.

Am avut o experiență instructivă ca director al Teatrului de păpuși din Cluj în 1979 cînd luptam împreună cu Kóvacs Ildiko să punem în scenă **Regele Ubu**. Autoritățile centrale aprobaseră, după îndelungi tratative, montarea piesei, cu condiția să dispară toate trimiterile la polonezi, dat fiind că **Solidaritatea** poloneză era la ordinea zilei... Spectacolul nu și-a pierdut nimic din frenezia satirică, iar rapacitatea și setea de protest nu puteau fi înțelese decît într-un singur fel.

Ce se va întîmpla mai departe cu teatrul românesc este greu de întrevăzut. Pentru a supraviețui are nevoie, în orice caz, de atașamentul nostru lucid și constructiv, nu pasional și haotic.

Șansele teatrului trebuie cîntărite nu numai în raport cu istoria politică și sociologică ci examinînd cu atenție avantajele sale față de artele cu care intră în concurență.

Iată că între atîția fanatici ai imaginii pe peliculă, exclusiviști și militanți - a spune azi că preferi spectacolul de teatru în dauna filmului, scena în locul ecranului, nu este numai un fel foarte neîndemînatic de a face figură contestatară, dar o asemenea atitudine nu-ți asigură nici măcar succesul de public. Ai uneori impresia, cînd reflectezi la diferența dintre teatru și film, că oamenii de teatru sînt niște cavaleri care luptă cu mîinile goale în fața unui adversar înarmat pînă-n dinți și care, adesea, reușește să cîștige bătălia. Dar numai atît.

La urechea mea bine educată de spectator tradițional, filmul îmi șoptește care e cel mai bun unghi din care trebuie să privesc, care sînt cauza și efectul, ce trebuie să văd și ce să întrevăd; cineva mă trage de mînecă, mă ia de guler să-mi facă binele cu sila, mă împinge, mă busculează. Mă uit la film prin gaura cheii: văd ceea ce se poate vedea pe gaura cheii, cu un ochi închis și celălalt deschis, privind cu jumătate de posibilități printr-un ochean pe care nu-l mînuiesc eu. Vreau să văd ce reacții are regina Danemarcei cînd o chestionează prințul Hamlet, dar îl văd în prim plan pe Hamlet. Dacă vreau să-l văd pe Hamlet, mi se oferă în chip de analiză psihologică grosplanuri cu ridurile reginei.

Spre deosebire de film, la spectacolul de teatru, ochii mi se plimbă liber pe chipul actorilor, se agață malițioși de inexactitatea relațiilor dintre ei sau de pasivitatea ornamentală a planurilor secunde; privirea mea prinde așa numitele "ieșiri din rol" mai bucuroasă, parcă, să vîneze greșeli, să știe că arta e făcută de oameni supuși greșelii decît să se leneveasscă privind perfecțla încremenită a imaginii cinematografice.

Cred că fiecare dintre noi alege arta care i se potrivește. Alegem teatrul sau filmul după un plus al sensibilității. Artă conservată sau conservă de artă, cinematografia se potrivește mai curînd oamenilor grăbiți să priceapă, inteligenților care nu au nevoie de meandre, firilor voluntare, nerăbdătoare să se amuze, să se desfete, să se instruiască. Este și arta temperamentelor practice, grăbite să prindă cît mai mult din toate deliciile vieții, a celor dintr-o bucată ce preferă să li se vorbească pe șleau pentru că detestă ocolișurile, rotocoalele, complicațiile, politețea artistică; mai mult decît dulceața greu plătită a adevărului descoperit pe-ndelete îl farmecă adevărul gata descoperit. Ca muribunzii, cinefilii preferă un diagnostic brutal, dar onest, în timp ce amatorii de teatru îl descoperă singuri murind.

Un film este o experiență pecetluită, - spectacolul de teatru, una în curs de desăvîrșire, o operă perfectă - filmul, una mereu perfectibilă - spectacolul. M-am întrebat adesea (în controverse susținute în favoarea teatrului, spontane și inechitabile de vreme ce filmul trece drept artă invulnerabilă), de ce sînt absolut sigur că prefer spectacolul de teatru unui film, dincolo de argumentele de detaliu pomenite sau de altele ce s-ar putea adăuga? Tocmai pentru că unei perfecțiuni conservate îi prefer imperfecțiunea plină de promisiuni. Nu este vorba aici de filme "bune" sau "rele", ci de perfecțiunea mijloacelor de realizare a imaginii.

Poate că posibilitățile tehnice, relativ limitate, fac din teatru o artă necontenit creatoare. Poate că și în acest domenlu se verifică principiul după care numai insuficientul este creator. Silit "să comprime" lumea în spațiul limitat al scenei, teatrul a trebuit să devină ingenios, "să creeze spațiul", să-l redimensioneze astfel încît într-o măruntă denivelare în planul scenei să vezi un abis și în ridicarea circularului o miraculoasă perspectivă în adîncime. Teatrul abstractizează și înalță de la fenomen la semn, de la realitate la simbolul ei. Un felinar la arlechin este

semnul unei străduțe obscure dacă felinarul este modest, al unui mare bulevard - dacă felinarul e aplecat, după cum un simplu candelabru suspendat deasupra scenei te duce cu gîndul la un distins salon în timp ce un orologiu de perete poate fi un simplu element de decor sau însuși timpul. Actorii în scenă beau din paharele goale ori cel mult beau apă, dar pentru spectator apa se transformă în vin ca la nunta de la Caana Galileii; un ospăț de pomină durează cîteva minute sau cîteva clipe. Timpul teatrului este în afara timpului cronometrat; este și el dilatat sau concentrat, este un timp al conștiinței și nu al ceasornicului. Teatrul are un limbaj al lui - se știe - și avînd un limbaj are și **stil**. Tot ce se petrece pe scenă se mulpsește de stil, se stilizează; în timp ce filmul va suferi totdeauna de pe urma abundenței de posibilități tehnice, teatrul va fi totdeauna ingenios din cauza sărăciei. Cinematograful este atotputernic: el nu se mai străduiește să creeze iluzia vieții: este viața însăși. Este verosimil chiar atunci cînd vrea cu tot dinadinsul să fie neverosimil - ca în cadrul peliculelor **Science- fiction**, de exemplu. Spectacolul de teatru nu este doar verosimil, ci este viu; este chiar asemănător unui organism viu care se naște, crește, îmbătrînește și moare. Un organism viu, așadar, cărula la rigoare i se pot aplica prin analogie legile fundamentale ale biologicului, la fel de perfect în imperfecțiunea lui precum o ființă. O ființă ce trălește din respirația mai multor **ființe-actori**, ființe sclipitoare uneori, inegale, sublime, capricioase, mereu altele de la un spectacol la altul. Nu vom vedea niciodată același spectacol, după cum nu ne putem scălda niciodată în aceeași apă a unui rîu. Spectacolul "cel mai bun" este o fascinantă operă imperfectă, chiar dacă această imperfecțiune provine din răgușeala de o seară a protagonistului, de o criză de gelozie a actriței care joacă ingenua, de un lapsus remediat printr-o formidabilă prezență de spirit, ori de explozia imprevizibilă a unui bec în timpul tiradelor majore. Teatrul păstrează măsura umanului și - fiind ca și omul supus greșelii, dar promițînd desăvîrșirea - el rămîne pentru totdeauna o artă caldă și fraternă.

MIRCEA GHIȚULESCU

DRAMATURGIA ȘI AVATARURILE LIBERTĂȚII DE CREAȚIE

Confruntarea cu libertatea de exprimare ne surprinde în bună măsură nepregătiți. Un obscur sentiment că vorbele se înseamnă pe un război al unor viitoare răfuieli cu un for implacabil care își va aroga, la un moment dat, într-un viitor nedefinit, mai mult sau mai puțin apropiat, insolite îndreptățiri legale dublează stînjenitor toate revelațiile formulate, toate ideile inspirate de schimbări, speranțe, nemulțumiri. Se prelungește în subsidiar nu numai acea freatică otravă care a fertilizat straturile obedienței noastre de decenii, ci și, adesea, semnele proceselor, procedeelor, instituțiilor ce au întreținut-o. Modurile receptării sînt viciate de grile (scenarii) fixe de interpretare, în care reproșurile au de multe ori un aspect cunoscut, rigid, incongruent cu ideea vie, subtilă, dinamică, spulberînd-o, uneori înainte chiar ca ea să capete un contur, cu artileria greoaie a unui război anacronic. Dar mai gravă decît toate este acea intimă alarmă care ne proiectează interior, involuntar și ridicol, într- o cronică stare eroică, capabilă să dubleze cele mai simple inspirații, cele mai simple gesturi, cu un donquijotism impropriu; dar și cu reculuri neașteptate. O prea îndelungă practică a "adaptării", o prea îndărătnică prelungire a cauzelor el continuă să ne marcheze gîndirea și manifestarea el.

Ne-am confruntat dintr-o dată cu **libertatea absolută de creație**, condiție invadantă, devoratoare, peste măsură de solicitantă, oricît am fi visat-o o viață întreagă, mai istovitoare parcă în raport cu vechimea acestui vis. Ne trezim dintr-o dată în plină dramă a opțiunii ce se cere înfăptuită prin singularizarea unei unice posibilități dintr-un set bogat, fără nici o condiționare exterioară aparentă, bruiați numai de acel nebulos sentiment de teamă despre care vorbeam.

Ne trezim copleșitor de responsabili, striviți de prea multele lucruri pe care le-am dorit, cu alegerea suspendînd o mulțime dintre virtualități.

În acest cutremurător impact cu libertatea, cea mai hotărîtoare operație pare a fi **igiena ieșirii din minciună**. Ea trebuie să înceapă cu decelarea tuturor strategiilor adevărului în condițiile imposibilității de a-i rosti frontal și în întregime, operație cu atît mai necesară cu cît alarma difuză, ce ne perturbă încă interior, continuă să ne proiecteze în habitudini defensive. Puși față în față cu uluitoarea șansă a francheței absolute, ne trezim descoperiți, devlem fără voie în aceleași proceduri învăluite, în mărturii implicite de bună credință și devotament față de incerte instituții și foruri, răspunzînd bîjbîit la presupuse solicitări de fidelitate. Raportîndu-ne la altceva decît la adevăr, la acel adevăr de netăgăduit pe care instinctul vieții nl-l revelează întruna, riscăm să recidivăm în construirea unei pararealități culturale, demnă continuatoare a unor perimate determinări exterioare, insesizabil interiorizate și insidios întreținute în actualitate.

Ne aflăm în momentul greu al reevaluărilor, moment în care criteriile sînt încă debile, iar pasiunile puternice, în care spiritul critic nu urmează întotdeauna căile cele mai drepte, în care circumstanțele predomină adesea asupra esențelor. În care, totuși, prime operații de asanare se impun. Și totuși pripa poate oculta valabilitatea - întristătoare constatare! - unor imagini dramaturgice numai la prima vedere perimate, căci procesele realității dezvăluite continuă să persiste dincolo de aparențe. După cum poate să accepte insesizabil procedee și modalități viciate de îndelunga practică a adevărurilor trunchiate și travestite. Unde e dreapta măsură între sancțiunea a ceea ce e nesănătos și perimat și necesara punere în drepturi a ceea ce e valid? Desigur, viitorul va readuce în prim-plan creații și scriitori ce trec acum în penumbră - faptul s-a mai întîmplat de atîtea ori în artă -; judecata nu este fără apel. Dar responsabilitatea judecății critice în dramaturgie e cu atît mai mare cu cît o bună parte din ea a fost forțată spre actualitate, iar fenomene ale **acelei** actualități continuă să persiste.

Pe de altă parte, orice exces al refuzurilor categorice, al negării unor creații creditate în timp ne va pune în fața unui tablou sărăcit al dramaturgiei românești, nedrept față de creatori și față de beneficiari. Nu se pot ocoli însă - ele survin aproape spontan - grabnice operații asanatoare de care depinde însuși viitorul dramaturgiei noastre, oricît de dure ar părea ele la prima vedere. Trebuie să avem forța de a identifica și localiza modalitățile și procedeele artistice generate de interminabilul para-spectacol artistic - cu variațiuni de la perioadă la perioadă - cu care reflectarea a fost obligată să-și mascheze strategic revelațiile neplăcute oficialității. Această expresie paraartistică, ținînd de schizofrenia socială, a acaparat adesea dacă nu toată ingeniozitatea, dacă nu toată inventivitatea creatoare a dramaturgilor, prea mult din ceea ce ar fi putut să fie creație propriu-zisă, esențială. Conflictele reale fiind escamotate, intrigile au luat forme contorsionate, stîlcite, înglobate în

foto: csamafáy ferenc

Csiky András în "Poliţia" de S. Mrozek la Teatrul Maghiar din Cluj

metafore confuze, ori gratuite, nerevelatoare, care constituiau carnea nefolositoare a textelor. Cît dintr-un text este exerciţiu impus? Şi cît exerciţiu liber? Conştiinţa acestui straniu titraj cu efecte dezastruoase asupra zestrei de literatură destinată scenei, dar mai ales dreapta lui diagnoză sînt extrem de importante pentru modurile în care se va crea de aici înainte. Cîte creaţii se vor dovedi calpe cînd necesităţile precauţiilor strategice, ale măştilor aleatorii vor cădea? Cîte forţe scriitoriceşti au realmente posibilităţi de regenerare? Cîte piese vor rămîne acum, cînd condiţiile apariţiei lor s-au schimbat? Cînd s-a schimbat însuşi conţinutul noţiunii de urgenţă socială a tematicii?

Şansa noastră constă de astă dată în forţa, în necruţarea lucidităţii, care face drumul regenerării mai scurt. În rapiditatea, în modul în care vom izbuti să identificăm, să recunoaştem, să asanăm para-spectacolul nevoit al artei în condiţiile totalitarismului - paraspectacol înscris în text. Un exerciţiu al scurtării drumului spre adevăr, prin suprimarea acestor inutile acum abilităţi, pretinde o ruptură ce trebuie să învingă acea teamă nedesluşită ce mai stăruie în fiecare dintre noi. Acest paraspectacol ce va fi poate un document pentru exegetul artei de mîine devine acum fastidios, sterilizant. Descoperim însă cu stupoare că eul nostru creator ca şi eul nostru receptor s-a obişnuit cu el, îl aşteaptă, îl reclamă, îi savurează deliciile. Că sensibilitatea noastră cunoaşte susceptibilităţi neaşteptate datorită lipsei obişnuinţei de a afla nemijlocit adevărul şi chiar de a-l formula tranşant. Că există reputaţii literare bine stabilite, întemeiate tocmai pe această ocolire a rostirii realităţii, că multe texte dramatice au eşuat în abilităţi extraestetice şi complicităţi, că s-a creat o retorică întreagă a convenţiilor devenite acum inutile, că s-a instituit o adevărată artă a construcţiilor logice din premise false. Mai mult, că există scriitori care păzesc alarmat tocmai aceste modalităţi secunde, proprii artei lor. Nu numai că s-au creat texte ale aşa-zisei comenzi sociale, nu numai că o producţie submediocră a avut acces predilect la luminile rampei, în ciuda bătăliei continue a oamenilor de teatru, dar chiar dramaturgi de vocaţie au fost fasonaţi cu timpul, aproape pe nesimţite, de constrîngerile extraestetice tot mai apăsate, într-o direcţie improprie vocaţiei lor. Inflaţia aberantă a textului cu un zăpăcitor verbiaj menit să întunece vigilenţele e numai una dintre consecinţele nefaste care grevează acum asupra unor creaţii ale lor. Mai întristătoare, parcă, e ambiguitatea ca modalitate care a ieşit adesea din cadrele esteticului instalîndu-se erodant în cadrele eticului. Ianus şi-a prezentat feţele concomitent, într-un zîmbet binevoitor adresat puterii, simultan cu o complicitate joasă, laşă, demobilizantă cu cei năpăstuiţi, păcăliţi într-o falsă solidarizare. Spectatorii găseau uneori în dramaturgie calpa satisfacţie a formulării unor jumătăţi de adevăruri imediat plătite cu oportunisme zgomotoase. O întreagă strategie a acestor semiadevăruri răscumpărate imediat cu concesii "diplomatice" poate fi detectată în multe dintre piesele româneşti, unele semnate de autori de prestigiu. O dialectică interioară a condiţionărilor conjuncturale a operat neîncetat în această textualizare a tematicii şi problematicii, intim conjugată cu motivele la modă la un moment dat şi susţinută acerb de urgenţele sociale recomandate de forurile competente, specializate în supravegherea artei.

Şansele creaţiei dramaturgice româneşti ţin de rapida diagnoză a acestor racile care grevează asupra ei, după cum se regăsesc în toate genurile literare. Curajurile - înspăimîntatele îndrăzneli conjuncturale - şi nu curajul major le-au generat. Comparativ cu arta teatrală, cu arta scenică în care mijloacele nonverbale au slujit mai totdeauna răzbaterea adevărului făcînd din teatru un teritoriu al libertăţii întotdeauna suspectat, întotdeauna cenzurat, dar imposibil de strunit în realitate, creaţia dramaturgică e mult mai marcată. Ne aflăm în momentul în care, înainte de a reflecta ia realizările ei, e mai util a reflecta la cicatricile ei.

Reevaluările vor veni de la sine, dacă nu concomitent cu acest sever proces de triere, oricum într-un răstimp foarte scurt. Nu scăpăm din vedere că împrejurările de existenţă ale dramaturgiei româneşti au fost extrem de anevoioase şi nu e întîmplare faptul că un bilanţ lucid nu ne dezvăluie vreo dizidenţă dramaturgică propriu-zisă - cum se întîmplă în cazul celorlalte dramaturgii din estul Europei - deşi, desigur, ne dezvăluie valori estetice de netăgăduit în perimetrul naţional şi, adesea prezent, dorul de libertate. Anul parcurs de la declanşarea revoluţiei nu ne-a restituit mult aşteptate revelaţii dramaturgice din depozite de sertar. Priorităţile jurnalistice în spaţiul tipografic îşi vor fi avînd şi ele partea lor de vină în această absenţă. Poate e vorba numai de o întîrziere.

Oricum, avatarurile libertăţii de creaţie surprind domeniul dramaturgiei într-un firesc moment de căutări în care exigenţa reconsiderărilor se împleteşte strîns cu şansele de viitor.

DOINA MODOLA

SEMINARUL DE REPERTORIU

Din programul complex de activităţi al Festivalului naţional de teatru "I.L.Caragiale" a făcut parte şi Seminarul de repertoriu. E pentru prima oară cînd se organizează la noi o atare formă de studiu. A fost iniţiat de Secţia de critică şi teatrologie a Uniunii Teatrale din România pentru a se răspunde dorinţei unor directori, regizori, actori, secretari literari, de a cunoaşte ce e nou în dramaturgia modernă din diverse zone şi de a-şi spori informaţia privitoare la literatura dramatică română de azi. Interdicţiile ce au grevat asupra răspîndirii, editării, publicării, reprezentării multor piese moderne din alte ţări la noi, ca şi carenţele în documentarea directă, au dus la o situaţie de dislocare a teatrului românesc din circuitul universal al valorilor. S-au jucat numai anumite lucrări ale cîte unui autor celebru, s-au ignorat unele culturi, s-a cantonat într-un număr restrîns de arii literare, s-au pus etichete prohibitive - cu efect administrativ imediat - pe opere, curente, orientări, la acest act de incultură militantă raliindu-se, din păcate, oficialităţii şi unii oameni de teatru - autori şi directori în special.

Ne-am gîndit deci să aducem o contribuţie la împlinirea documentării teatrelor în parcela actualităţii. Nu dispunem încă de un serviciu de bibliografie şi teatrografie, nu avem la dispoziţie nici literatură străină, nici publicaţii străine specializate. Am rugat deci cîţiva colegi cu bună şi recentă cunoaştere a unor peisaje dramaturgice să refere asupra lor. Prezenţa unor oaspeţi de peste hotare, cu deplină abilitare în domeniul ce ne-a interesat, a sporit neaşteptat volumul de date şi ariile investigate. Am inserat şi un expozeu despre literatura română a secolului nostru, care continuă a fi evaziv, rău, puţin ori deloc cunoscută şi explorată; capitolul contemporan (inclusiv unele piese valoroase care au fost interzise prin decenii) trezeşte acum bizare aprehensiuni ori amabile reticenţe sau rezerve acide provenite îndeobşte din ignoranţă dovedită. Au existat chiar declaraţii globalizatoare ale unor oameni cu răspunderi în teatre privind un pretins caracter impracticabil al întregii dramaturgii româneşti moderne. În proiectul de lege a teatrelor, care circulă de mai multă vreme prin instituţii şi mîini ale unor persoane experte, se prevedea, iniţial, obligaţia scenelor subvenţionate de stat de a rezerva cel puţin o jumătate din repertoriu pieselor româneşti. În ultima versiune a proiectului sînt considerate ca obligatorii doar două piese româneşti pe stagiune pentru fiecare scenă. S-a manifestat însă împotrivire şi faţă de acest accent imperativ, ceea ce constituie un paradox care ar minuna directorii şi chiar patronii de teatru englezi, francezi, germani, finlandezi, spanioli. Era neapărat nevoie să luăm în discuţie şi creaţia naţională.

Participarea oamenilor de teatru din toată ţara la Seminar a fost remarcabilă - ceea ce-l justifică încă odată şi impune continuarea lui, poate în ediţii anuale şi în extensie spre literatura dramatică din celelalte continente (în afara Europei) precum şi discutarea posibilităţilor de documentare de schimburi cu alte mişcări teatrale. (A existat, cîndva, un seminar de repertoriu româno-cehoslovac, de pildă).

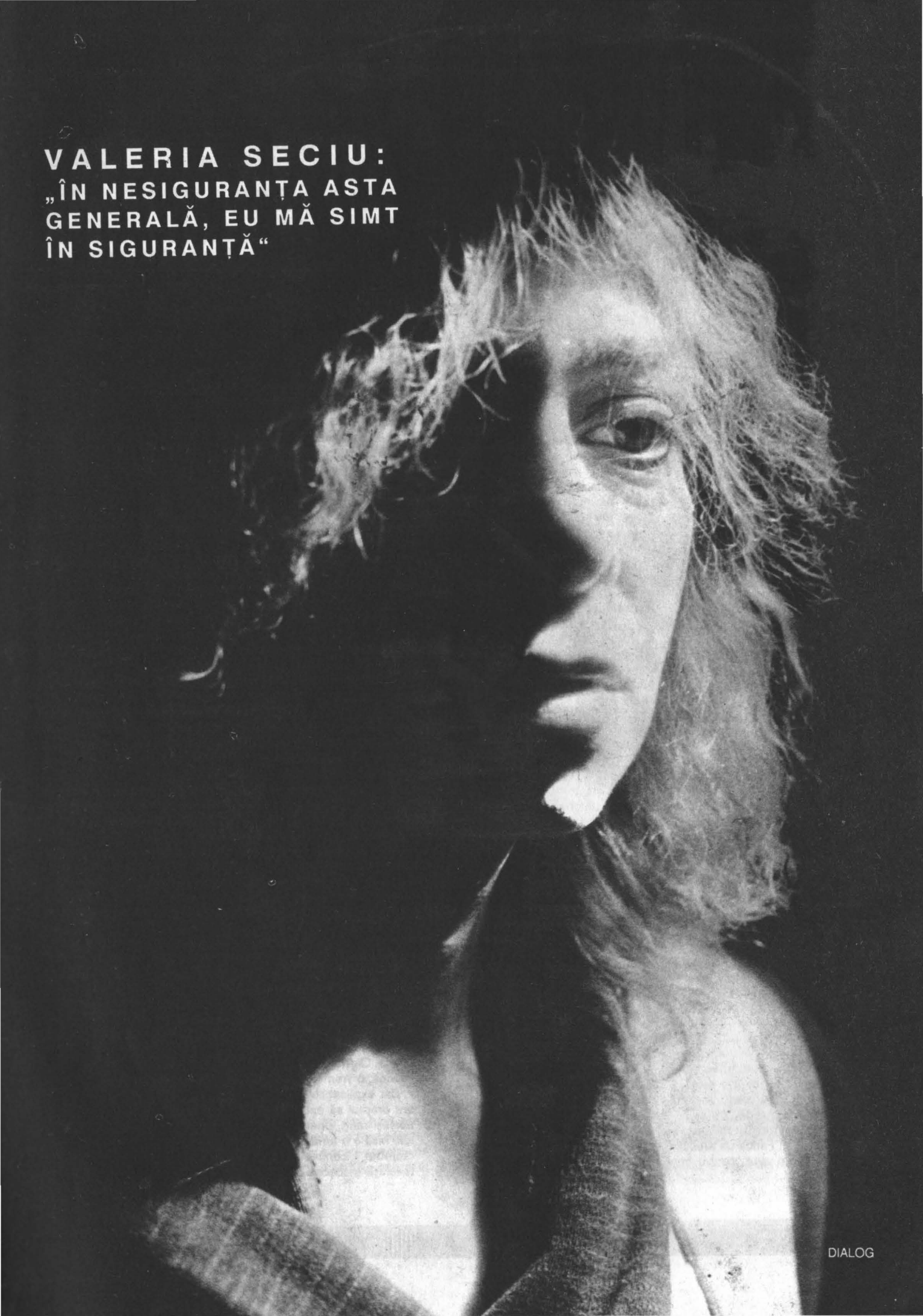
Colegii care şi-au luat sarcina de a susţine referatele, şi-au îndeplinit-o foarte merituos. Marian Popescu a vorbit - în bună cunoştinţă de cauză - despre autori britanici de azi şi a analizat pertinent operele cîtorva personalităţi reprezentative, despre care ştim prea puţine lucruri. L-a completat, fericit, expozeul reputatului profesor şi critic englez John Elsom, preşedintele Asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru, care a produs nu numai veşti despre piese şi scriitori, ci şi consideraţii izvorîte dintr-o substanţială experienţă proprie de animator şi exeget al unor curente dramaturgice actuale. Deasemenea, în completare a vorbit şi Lucy Neal, unul din directorii festivalului de teatru din Londra, organizaţie preocupată mai ales de lansarea tinerilor autori. Natalia Stancu a glosat, cu aplicaţie, asupra dramaturgiei franceze din a doua jumătate a veacului nostru, amintind de anumite teatre "de autori" şi de formule - acreditată şi la festivalul de la Avignon - a spectacolelor-lectură, recomandînd piese noi. S-au făcut unele completări ce invitau la considerarea, într-o viitoare reuniune, a teatrului din ţările francofone ale Africii şi din zona francofonă a Canadei. Comunicarea Mirunei Ionescu a constituit şi o interesantă tentativă de periodizare a teatrului spaniol din veacul nostru, cu specială şi competentă privire asupra operelor reprezentative, notarea acelora din ele ce au fost cunoscute parţial şi la noi precum şi a unora ce merită a fi cunoscute în continuare. Asupra literaturii dramatice germane de azi au referit prof. Ileana Berlogea şi criticul Victor Scoradeţ, ei evidenţiind lucrări ce exprimă spiritul timpului şi au un coeficient relevabil de universalitate. Eu m-am ocupat de repertoriul românesc, căutînd a atrage atenţia teatrelor asupra acelor piese şi a acelor autori care au deplină îndreptăţire, prin valoare şi actualitate, să intre în preocupările instituţiilor de artă scenică. Chestiunile propuse discuţiei au fost dezbătute în continuare de mai mulţi vorbitori, care au argumentat necesitatea unei evaluări adecvate a literaturii dramatice naţionale. Prin prezenţa dnei Zeynep Oral din Istambul, critic, director al unei populare reviste de cultură, vicepreşedintă a Asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru, am beneficiat şi de un tablou al dramaturgiei turce de azi. Iar prin bunăvoinţa teatrologului Gheorghe Cincilei, profesor la Institutul de teatru din Chişinău, am avut parte şi de o informare privind scriitorii de teatru din Republica Moldova, dintre care unii (puţini) au fost ori sînt prezenţi şi pe scene româneşti.

Rezultatele Seminarului de repertoriu sînt încurajatoare. El a stîrnit interes şi există convingerea că va avea şi unele urmări practice. Evident, s-au formulat cerinţe privind întemeierea la UNITER a unui puternic serviciu de documentare. S-a cerut presei culturale să acorde spaţii informaţiei specializate. S-a propus întemeierea unei forme cenacliere de lectură a pieselor scrise de tineri, apreciindu-se că debuturile, la noi, continuă să fie anevoioase. Unele din problemele ridicate vor sensibiliza, probabil, şi Secţia de dramaturgie a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti.

În ce o priveşte, secţia de critică şi teatrologie a UNITER va căuta să sprijine şi în viitor, în modalităţi diverse, eforturile acelor oameni de teatru ce vor să îmbogăţească repertoriul românesc şi străin al scenelor lor; care socotesc că o cultură teatrală veritabilă se sprijină pe valori literare autentice, pe înnoirea continuă şi diversificarea perpetuă a programului cultural. Dacă împrejurările şi mijloacele vor permite, e posibil ca seminarul de repertoriu să aibă şi unele sesiuni regionale, aplicate la realităţile şi perspectivele cîte unei scene.

VALENTIN SILVESTRU

VALERIA SECIU:
„ÎN NESIGURANȚA ASTA GENERALĂ, EU MĂ SIMT ÎN SIGURANȚĂ“



DIALOG

Ca să te apropii de Valeria Seciu şi să stai omeneşte de vorbă cu ea trebuie mai întîi să pui între paranteze mitologia vedetei, să te scuturi de clişeele ce însoţesc (şi protejează) de obicei personalităţile trăitoare sub semnul faimei. Pe ea, altceva o protejează - o putere, o ştiinţă de a "locui" în sine însăşi ca într-o lume. Dac-o întîlneşti pe stradă, se poate întîmpla să nici n-o observi - în afară de cazul că te scurtcircuitează privirea acelor ochi imenşi, pătrunzători ca nişte faruri de ceaţă. Acasă, nici un fel de decor, de punere în scenă: haine îngrămădite pe cuierul din vestibul, obiecte de fiecare zi conviețuind într-o discretă armonie dominată de alb şi odihnitoare nuanţe de crem, reviste teanc pe o măsuţă, cărţi nealiniate, o bucătărie simpatică în care te-ai aşeza cu plăcere la masă. O casă în care se trăieşte.

Actriţa are un fel special de a primi întrebările, ascultînd nu cuvintele propriu-zise, ci altceva, de dincolo de ele, cu un soi de concentrare a întregii fiinţe; răspunsurile vin în frînturi, se retrag ca valul în reflux pentru a fi nuanţate de o şoaptă, de o pauză, de schiţa unui gest; ai senzaţia că se scufundă de fiecare dată în apele adînci ale trăirii ei celei mai adevărate, ca să-ţi aducă de acolo ceva ce n-a mai dat nimănui, într-un refuz instinctiv al discursivităţii preţioase, al elementului prefabricat, al tradiţionalelor găselniţe de interviu. Pe parcursul celor două ore cît am fost împreună, o singură dată a ieşit din starea aceea: uşa s-a întredeschis şi a apărut un băiat înalt şi subţire, care s-a retras fulgerător - abia am apucat să- i văd fruntea, sprîncenele, ochii, să recunosc frumuseţea ei aparte, "tradusă" în trăsături bărbătesc-adolescentine. Alexandru Cotescu - ea îi zice, moldoveneşte, Alecu -, student în anul III la Construcţii, vrea ţigări. De pe chipul ei, micile riduri de la coada ochiului, de la colţul gurii, "cad" ca într-un desen animat, expresia niţeluş aspră, corespunzînd discuţiei noastre serioase, se şterge instantaneu, faţa i se luminează dinăuntru, capătă strălucire; dintr-o singură mişcare se ridică şi ia de pe masă amîndouă pachetele, oferindu-i-le în palmele făcute căuş. Pentru o clipă, are chiar vîrsta lui. Condiţia maternă eliberată de ticurile împovărătoare, de sentimentalism, readusă la genuin. Ferice de Alecu!

N-am avut, pentru convorbirea noastră, un "punctaj"; voit, am lăsat-o să alunece de la un subiect la altul, încercînd să prind esenţialul, conştientă că rămîn mereu la o anumită distanţă faţă de "sursă", mereu cu regretul că hîrtia nu poate fixa acel ceva proaspăt, spontan, "franja de lumină".

Cum te simţi astăzi în lume, în viaţă, la sfîrşitul acestui zbuciumat an 1990?

- Bine mă simt. Normal. În aşteptare. Mă aştept la ceva bun... sigur, e foarte greu... Nici nu ne dăm noi seama cîte am încasat! Dar lucrurile tind să se aşeze. Capătă o noimă... urmează nişte legi ale vieţii. Ştii de ce, încotro... Chiar dacă unii dintre noi se vor pierde, chiar dacă tu, eu, nu vom răzbi, e sigur că vor reuşi alţii. Mai tineri. Trebuie să accepţi asta. În fond, teoretic ştiam cu toţii, citisem prin cărţi despre cum arată astfel de prefaceri, cum se răvăşesc toate straturile societăţii, cum dispar categorii, generaţii întregi. După o vreme se vor naşte alt fel de femei, alt fel de bărbaţi, un alt fel de lume înconjurătoare. Noi reconstituim mereu "faptele", ne scornonim amintirile despre o anumită zi şi o anumită oră, dar ne facem că nu observăm grozavele alunecări de terenuri. Probabil că reaşezarea va dura ani în şir, nu ştim cît. Trebuie totuşi să acceptăm faptul că asta i se întîmplă propriei noastre generaţii.

Nu-i uşor să ajungi la atitudinea stoică. Şi mă întreb dacă ea nu comportă şi o anume resemnare, un anume fatalism...

CA INDIVID, TREBUIE SĂ TE ZBAŢI CA SĂ TRĂIEŞTI

- Una e să înţelegi ce se întîmplă şi alta e să te laşi strivit. Dacă izbuteşti să cuprinzi evenimentele dintr-un punct mai înalt, asta te scuteşte să te simţi frustrat, umilit, victimizat. La urma urmei, ce faci, ca simplu om, dacă eşti luat de puhoaie? Te ridici deasupra apei cît de sus eşti în stare, ca să vezi ce-i în jurul tău, şi începi să dai din mîini cît poţi de tare. Ca individ, trebuie să te zbaţi ca să trăieşti.

Dar ca artist?

- Mai ales ca artist. Fiindcă în artă totul se hotărăşte iarăşi şi iarăşi, în fiecare clipă. Selecţia va fi mai abruptă, poate mai tăioasă, dar mai adevărată, nimeni nu va mai încremeni într-o schemă de la absolvire pînă la pensie. Într-un cuvînt, viaţă. Asta mă fascinează şi îmi dă, în mod surprinzător poate, un soi de linişte. În nesiguranţa asta generală, eu mă simt în siguranţă. Cred că asta ţine de resursele fiecărula.

Totuşi, într-un interviu la televiziune păreai îngrijorată că teatrul şi-a pierdut publicul. Crezi că e o simplă pauză de respiraţie? Şi dacă durează, ce veţi face? Veţi produce spectacole pentru voi înşivă şi pentru cîţiva fideli? Sau veţi încerca să reconstruiţi din temelii arta scenică? Pragmaticii zic că vremea "sacerdoţiului artistic" s-a dus şi că economie de piaţă egal teatru comercial, egal concesii deliberate faţă de gustul maselor. Deocamdată, n-am impresia că primele companii particulare care au luat-o pe această cale nimeresc la ţintă.

SUBVERSIVĂ CU ADEVĂRAT A FOST ARTA VERITABILĂ

- Pînă la revoluţie, meseria noastră stătea foarte bine în picioare. Ca într-o piesă proastă, totul s-a schimbat de la o zi la alta. Oamenii chiar nu mai vin la teatru. E un fapt. Şi nici n-o să vină, o vreme.

Dar explicaţiile care se dau... Teatrul comercial, sigur, şi el are dreptul să existe... deşi nici magazinele nu sînt toate de acelaşi rang, unele vînd marfă de duzină, altele, produse de lux. Însă e o amăgire să crezi că o să aducem publicul înapoi făcîndu- i concesii. Sau cu surogate de actualităţi. De la revoluţie încoace se tot spune că înainte oamenii se înghesuiau

la un bilet, îndurau frigul din săli fiindcă teatrul de aluzie politică le oferea o compensaţie pentru frustrările zilnice şi că, vai, ce-o să ne facem acum, cînd formula asta a leşit din uz. Admit că au fost şi asemenea spectacole şi că ele şi-au avut rolul lor; însă nu pe ele contam noi. Subversivă cu adevărat a fost arta veritabilă. Şi de aici înainte trebuie să facem teatru în sensul cult al cuvîntului. Clasici. Piese fundamentale. Hugo, Schiller, Shakespeare... Nu mi se pare o extravaganţă să pui în scenă, azi, **Don Carlos**. Onoarea, pasiunea... aşa cum se cuvine: cu monolog, cu tiradă... indiferent cîţi spectatori sînt în sală. Poate cei care s-ar afla acolo ar trăi într-o zi un şoc. Pentru ei, lumea s-ar opri o clipă în loc. În acea clipă de graţie, ei s-ar uita şi chiar ar vedea. Ar auzi. Să te faci auzit, prin această compactă pîclă de sunete...

Oare din această nevoie "de a te face auzit" s-a născut spectacolul Arta iubirii?

- Într-un fel. Voiam să caut teatralitatea poeziei dincolo de formula consacrată a recitalului. Să fac un spectacol viu, fierbinte, înlăuntrul căruia să mă simt destul de liberă să mă transform.

Mie, spectacolul mi s-a părut un act de curaj şi o dovadă de forţă: curajul de a te arăta nu numai în postura cea mai avantajoasă, de a-ţi nega farmecul, curajul de a-ţi pune în discuţie imaginea publică.

PROBA CEA MAI GREA PENTRU O ACTRIŢĂ: A-ŞI ASUMA VÎRSTA

- Trebuia s-o fac. Aveam senzaţia că am început să uzez de nişte mijloace de care eram prea sigură şi care mă ţineau prizonieră... "un fel de a privi"... "un fel de a vorbi"... "feluri". Era şi comod şi extrem de periculos. În meseria asta poţi fi azi în plină lumină şi mîine, gata, nu mai eşti, nu mai rimezi nici cu tine însăţi, nici cu ceea ce e în jur. Aveam nevoie de un act - ca de un geam pe care-l spargi, ca să te expui şi să te eliberezi. Mi-am dorit un spectacol liber în care să-mi pot ierta pînă şi greşelile. Dar el trebuia să albă tensiune. Variabilă, de la seară la seară. Cu "căderi", ca în reţeaua electrică. Se întîmplă uneori să trec peste un vers, îl simt, nu ştiu de ce, inutil, sau să mă uimesc iar şi iar înlăuntrul unui poem ştiut şi răsştiut. A fost o experienţă dură, cu prilejul căreia am trecut şi proba cea mai grea pentru o actriţă - aceea de a-mi asuma vîrsta. Cea biologică, cea mentală, cea artistică. Mă simt mai puternică. Relaţia mea cu publicul s-a schimbat din nou şi asta mă învaţă să cred că sînt în mers.

Ce crezi despre recitalul de grup Actorii? Reprezintă el un test asemănător pentru trupă, ca întreg?

- Nu ne-am propus un spectacol de performanţă. E un mod de a fi împreună... Cred că respiră o blîndeţe, o graţie - ca o împăcare. O încercare de a reconstitui o familie.

Să dea Dumnezeul Hai să vorbim deschis despre familia Teatrului Mic - între "grandoare" şi "decadenţă". De ce a traversat ea atît de greu deşertul anului 1990? Să-şi fi pierdut tonusul vital? Să fie de vină o carenţă de structură? Sau les abia acum la iveală sechele ale apăsătorului directorat Dinu Săraru, urmări ale pustiitorului episod Romulus Vulpescu? Presupun că nu e uşor să te obiectivezi, totuşi te rog să fii de acord cu mine că nu mai există subiecte tabu.

LUPTA CU MARELE FALS

- De ce să nu existe? Unele întîmplări ne sînt încă prea aproape... "Grandoarea" (i-aş zice strălucireal) şi "decadenţa" Teatrului Mic nu sînt literatură... Noi am făcut acele spectacole care au strălucit, oamenii de acum ai teatrului, familia aceasta,

În "Maestrul şi Margareta" de M. Bulgakov (la Teatrul Mic)

În "Arta iubirii" la Teatrul Mic

foto: aurel gârbovu

cum o numeşti. Nimănui nu i-a trecut prin minte să le conteste vreodată. Dar cîtă viaţă s-a cheltuit pentru ele! Ca să supravieţuim acestei străluciri de necontestat, am plătit cu viaţă. Însumînd zile şi ani şi mizerie, acea mizerie morală strecurată perfid între entuziasme şi vînzare. O "întreprindere" ca **Maestrul şi Margareta**, de pildă, a fost o luptă epuizantă nu numai cu cenzura, nu neapărat cu acel Tudor Gheorghe de la primărie, ci lupta cu o forţă opresivă, impersonală, difuză, amestecată în aerul teatrului, în pereţii lui... O luptă cu marele fals. Să fim drepţi. Fără Dinu Săraru n-am fi avut nici o şansă în războaiele astea. El a stat în faţă, ştia cu cine are de-a face, cunoştea "maşinăria", avea armele necesare, avea cheia codului. Şi-a asumat riscul, plăcîndu-i riscul. A cîştigat de cele mai multe ori. A plătit, desigur. Cu oameni, a plătit cu oameni - şi el, cu noi odată. Ultimul război, însă, l-a plătit, a trebuit să-l plătească, cu sine, singur. În momentul revoluţiei oamenii au vrut să se lepede, mai înainte de orice şi repede, de cei care îi aduseseră în această condiţie infernală de vină şi mizerie morală. Plecarea lui Dinu Săraru de la Teatrul Mic a fost dureroasă. Refuzîndu-l atunci, am refuzat, fiecare în felul său, o parte a propriei vieţi şi vinovăţii.

Cît despre Romulus Vulpescu... ca şi cum n-ar fi fost...

... te ascult şi simt cum îmi umblă furnici pe sub piele: ceea ce s-a petrecut cu vol, acolo, înăuntrul unei colectivităţi artistice de elită, reproduce la scară despărţirea noastră a tuturor de modelul ceauşist al relaţiilor în societate: ca să ne smulgem, trebuie să ne rupem din trup ţesuturile îmbolnăvite. Dacă sîntem în stare...

- ... cu o complicaţie în plus, în ceea ce mă priveşte, fiindcă îi datorez mult. El m-a primit la Teatrul Mic şi mi-a acordat de la început acea încredere care îţi uşurează drumul. Mi-a dat, în felul său autoritar, dreptul de a putea fi "vedetă", într-o vreme cînd însăşi ideea de vedetă era o erezie faţă de dogma "toţi sînt egali!". Îi datorez momentul acela de încredere. Am lucrat la Teatrul Mic şi pentru a justifica acel moment, al lui, de alegere...

N-ai avut de la început certitudinea că ai să ajungi în vîrf? Crezi că destinul tău putea fi altul, că ar fi fost posibil să nu faci teatru?

- Am încercat să intru la istorie, m-am pregătit, refuzîndu-mi "răsfăţul" care mă îndemna spre teatru. N-am reuşit. Aşa o fi fost scris. Pe urmă toate s-au înlănţuit într-un anume fel, dar nu m-am gîndit niciodată la mine în aceşti termeni... În vîrf? Ce ştiam eu cînd am intrat la institut? Unde şi cum se ajunge "în vîrf"?

Totuşi, Rosalind la "Casandra" nu era o simplă promisiune de adolescenţă, ci o veritabilă intrare în scenă a unei actriţe care-şi la în stăpînire publicul.

STAREA DE NEFERICIRE POATE TERMINA UN ACTOR

- Probabil că dacă aş fi fost pe deplin conştientă de asta n-aş fi fost în stare să îndur anii care au urmat. Treisprezece! La Teatrul Naţional. Începusem să mă confund cu pereţii cenuşii. Nu zic că n-am căpătat şi roluri... dar simţeam că mă duc la fund, într-o apă moartă. Foarte mulţi tineri s-au ofilit acolo, în acea masă amorfă care îngloba totul, de la ilustra umbră a Agathei Bârsescu la ultima figurantă. Un loc de unde orice începător care voia să se salveze trebuia să plece... numai cei care au venit gata formaţi, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel şi alţi cîţiva, au putut să existe şi pînă la urmă să învingă. Eram profund nefericită, simţeam că nu exprim nimic... Starea de nefericire poate termina un actor. Dacă n-ai convingerea că nu se poate fără tine, nu te deschizi. Eram ca făcută din bucăţi: într- un fel le apăream în teatru - cineva modest, "sensibil", "delicat", altfel eram de fapt - încrîncenată, pretenţioasă... jinduiam. Octav m-a susţinut atunci; el credea în mine, ştia cum sînt. Lasă, îmi spunea, ai să vezi... Venirea la Teatrul Mic a fost tocmai ce aşteptam, ce căutam. Cînd eşti înconjurat de oameni care "bat sus", trebuie să existi şi tu acolo. Nu poţi ocoli competiţia. Te pui în joc, te regenerezi. De aici îţi vin puterea şi speranţa. Bineînţeles, se întîmplă şi să te dai de-a

În "Cum vă place" de Shakespeare la "Casandra"

dura.

Nu idealizezi cumva? Se trăieşte, pe scenă şi în culise, în această atmosferă de fair-play? Am auzit că "după" a fost la voi în colectiv un fel de răzmeriţă pseudorevoluţionară care v-a pus la zid pe cei care aţi dus greul: eraţi "nomenclatura", "oamenii lui Săraru", la mai daţi-vă jos, la vremuri noi - oameni noi. Sau n-a fost aşa?

- A fost şi n-a fost. A fost, ca peste tot, o eliberare, nevoia unei eliberări... şi o răbufnire de resentimente... da... da... aşa a fost. Omeneşte explicabilă. Ca o boală... o febră... Din păcate, unii dintre cei mai buni au plecat. Ştefan Iordache... Carmen Galin...

Tu n-ai vrut să pleci.

- Nu. Eu am vrut să rămîn, să exist dincolo de ceea ce însemna, imediat, o ruptură. A fost chinuitor să mă fac că nu simt valul celor care se făceau că nu ne observă, sau, observîndu-ne, se străduiau să ne dea senzaţia că se împiedică fizic, de mine, de noi. Dar în teatru e altfel decît la doctori ori la ingineri, totul e prea la vedere ca trucajul să reziste multă vreme. Mediocritatea e, de fapt, jalnică, amărîtă. Ne adunăm acum în jurul lui Alexa Visarion. Redescoperim solidaritatea.

E frumos spus. Dar pot individualităţile artistice să-şi depăşească prin pură voinţă statutul de unicat şi "să facă echipă", precum alpiniştii porniţi să cucerească un vîrf de munte? Cine-ţi sînt coechipierii?

ÎN GOANA CĂTRE PERFECŢIUNE NU POŢI EXISTA DE UNUL SINGUR

- Ca nişte alpinişti în corzi sună cam idilic. Să zicem că sîntem un număr de oameni care avem ceva în comun. Facem toţi o sumă şi, cine ştie, vom deveni o avuţie. Ne urmărim atenţi, sîntem aspri, rareori "ne placem" unii pe alţii. Dacă celuilalt i-a reuşit munca, încercarea, rolul, adaug şi eu un punct, dacă nu a izbutit, îl scad, am pierdut şi eu. Înţelegi, da?... cum pendulăm noi între siguranţă şi nesiguranţă...? Ciulei a spus-o exact: "între iubirea de noi şi oroarea de noi". În sensul ăsta sîntem noi o echipă, în sensul ăsta sîntem împreună, cu Mariana Mihuţ, cu Virgil Ogăşanu, cu Irina Petrescu, cu Leopoldina Bălănuţă, cu Mitică Popescu, Rodica Negrea, Dinu Manolache şi mulţi, mulţi alţii, cu ei. Ce lucru extraordinar a făcut Poldi în **Medeea**! Ea a fost întotdeauna pentru mine un reper. În nebunia asta a noastră, în goana către perfecţiune, nu poţi exista de unul singur, tu nu- ţi poţi fi ţie de ajuns, trebuie să te sprijini şi pe ceilalţi.

Mă tem că eşti o coechipieră dificilă. Nu eşti niciodată mulţumită?

- Sînt dificilă mai ales cu mine. Mă chinui cu un fel de cruzime. Mulţumită sînt cînd mă instalez într-o căutare... Mă chinuie o neînduplecare de structură. În timpul cît am pregătit **Arta iubirii**, de pildă. Să alegi între atîtea drumuri, să treci prin Cărţile Poeziei ca printr-o mie de lumi... Cînd spectacolul încheie căutarea, cînd ştii ce ţi-a scăpat, ce ai lăsat să-ţi scape, eşti deja pe altă nevoie de mişcare şi căutare, pe alt început.

Izbuteşti de fiecare dată să lucrezi la nivelul înaltului voltaj al pretenţiilor tale?

- Nu întotdeauna alegi. Mai există şi ceea ce vine spre tine. Fiecare lucru îşi are valoarea lui. Uite, **Vocea umană**. Poate că textul nu era chiar cel mai arzător în ziua de azi, dar ca rol oferit, el s-a deschis ca o solicitare pasionantă. Pe urmă, s-o ai alături pe Cătălina Buzoianu este un privilegiu ce nu-i este dat oricui. Am vrut ca, prin moarte, fiinţa unui om care moare din iubire să nu se destrame, să nu piară, să treacă intactă, arzătoare, generoasă, iertătoare, să treacă iubind.

Lucrez acum cu Olimpia Arghir, la televiziune, **Femeia mării**, piesa lui Ibsen. E o dorinţă mai veche a amîndurora. Ne aflăm într-o fază avansată de lucru. Şi ce gust anume are acum alegerea Elidei...

În proiect? Aştept. Se prefigurează un Pirandello, în teatrul meu, cu Cătălina Buzoianu. Caut o piesă pentru mine anume. N-ai o idee? Vreau să intru iar într-o zonă fierbinte.

Bate fierul cît e cald!

ILEANA POPOVICI

20 ianuarie 1991

IDEI

HENRI WALD
VERIGA SUBAPRECIATĂ

"Vorbirea n-are origine, ea este origine..."

F.J.J.BU TENDIJK

"... putem fi siguri că un surdomut nu va fi niciodată un filosof".

G.CĂLINESCU

"Limbajul discursiv a explodat complet, devenind imagine, expresie directă, oglindă spartă sau nu".

EUGÈNE IONESCO

Intreaga istorie a filosofiei şi a ştiinţelor despre om se învîrteşte de 2500 de ani în jurul unui "scandal logic": *unitatea contradictorie dintre spirit şi materie.* Toate răspunsurile posibile au fost date: spiritul este o creaţie a materiei, materia este o creaţie a spiritului, ambele sînt eterogene, complementare sau iluzorii, manifestări ale existenţei sau chiar ale Neantului. Altfel spus, materialismul, spiritualismul, dualismul, complementarismul, existenţialismul.

Înţelegerea limbajului ca verigă prin care materia creează spiritul a fost şi continuă să fie împiedicată de o serie de prejudecăţi: credinţa că superioritatea efectului depinde de superioritatea cauzei, reducerea limbajului la un mijloc de comunicare şi a vorbirii la rostire, plasarea gîndirii în minte, considerarea limbajului ca un obstacol în calea gîndirii.

Ni se spune că ideile nu pot avea decît o origine transcendentă sau transcendentală, aşa cum "elitele" nu pot fi create decît de rasele sau de clasele superioare.

Chiar şi un filosof ca Mircea Florian, care a izbutit să depăşească prejudecata tradiţională, materialist vulgară, a "conţinuturilor sufleteşti", a rămas la părerea că "atributul materiei este tot material, iar un produs al materiei nu poate fi imaterial"[1]. La aceeaşi concluzie s-a oprit şi D.D.Roşca de vreme ce afirmă că "nu se poate deduce sufletescul din ceea ce este numai fizic"[2]. Şi lui Andrei Pleşu i se pare mai onorabilă credinţa că omul este un spirit decăzut decît un animal evoluat. "Într-adevăr - scrie el - poate să apară mai iubitoare de om, mai «umanistă» o concepţie în care omului îi este recunoscut un sîmbure angelic, fie el şi decăzut, decît o concepţie în care în centrul fiinţei umane este instalat un animal"[3]. Oare nu este mai morală înălţarea de la materie la spirit decît prăbuşirea spiritului în materie? Tot prejudecata superiorităţii ireductibile a spiritului îl împiedică pe Andrei Pleşu să considere ascensiunea animalului mai onorabilă decît decăderea omului.

Împotriva acestei prejudecăţi se ridicase deja, pe la jumătatea veacului trecut, F.A.Lange. "Să eliminăm - scria el - acest orgoliu anti-filosofic şi vom găsi că a proveni dintr-un corp de animal ajuns deja la un înalt grad de organizare şi din care ţîşneşte lumina unei gîndiri creatoare este mai convenabil şi mai agreabil decît a ieşi dintr-un bulgăre de pămînt inorganic"[4]. Depăşind atît spiritualismul, cît şi materialismul mecanicist, Lange s-a apropiat mult de înţelegerea rolului decisiv pe care îl joacă limbajul în geneza gîndirii. "La toate acestea se poate răspunde făcînd să reiasă importanţa limbajului şi a mîinii făuritoare a omului pentru viaţa intelectuală"[5]. Însă Lange atrage mereu atenţia asupra insuficienţelor teoretice ale materialismului mecanicist. "N-avem nici cel mai mic motiv pentru a căuta în afara proceselor obişnuite ale senzaţiei ceea ce are o importanţă intelectuală, senzaţia structurată artistic sau gîndirea ingenioasă. Numai să nu se procedeze cum ar face un om care ar dori să descopere în tuburile izolate melodiile pe care le poate produce o orgă"[6].

Astăzi se ştie mai mult despre îndelungatul proces care a dus de la prima celulă vie la gîndirea teoretică şi, mai ales, despre rolul antropogenetic al limbajului. "Într-adevăr, într-o perspectivă care merge de la peştele erei primare la omul erei cuaternare, se crede a se asista la o serie de eliberări succesive,a corpului întreg faţă de elementul lichid, a capului faţă de sol, a mîinii faţă de locomoţie şi în sfîrşit a creierului faţă de masca facială"[7]. Dar cea mai mare "eliberare" este pricinuită de inventarea limbajului. "La nivelul omului, gîndirea reflexivă este în stare să abstragă din realitate, printr-un proces de analiză din ce în ce mai precis, simboluri care constituie, paralel cu lumea reală, lumea limbajului prin care este asigurată priza asupra realităţii"[8]. Convins că "limbajul a fost o invenţie de geniu, invenţie care nu se ivea de la sine de vreme ce copiii fără contact uman n-au idee de el"[9], Paul Chauchard conchide că "întreaga educaţie, dezvoltarea puterii de abstractizare şi de raţionare nu este decît o perfecţionare a limbajului, cărula i se adaugă scrierea"[10].

În antropogeneză, rolul hotărîtor l-a jucat limbajul, nu munca, de vreme ce mîna este condusă de cuvînt. "Cuvîntul, creierul şi mîna sînt în aşa fel legate, încît cuvîntul devine o mînă care execută la distanţă aceeaşi funcţie"[11]. Fără vorbire şi gîndire, adaptarea la natură nu ar fi fost depăşită de transformarea ei. Munca realizează o idee formată prin şi în cuvînt.

Aşadar limbajul nu este doar o haină cu care se îmbracă ideile înainte de a fi scoase în lume, ci însuşi trupul lor. El nu este

ÎNSEMNĂRI

VALERIU MOISESCU

Folosim uneori, în virtutea obişnuinţei, expresii sau sintagme al căror înţeles ne scapă, sensul exact fiind acoperit de negura timpului. Vorbind despre un mare actor întrebuinţăm prin reflex sintagma "monstru sacru", antinomia dintre cuvintele "monstru" şi "sacru" alcătuind în imaginaţia noastră o creatură destul de bizară. Dar puţini sînt cei care ştiu că - după cum remarcă Borges - "cuvîntul monstru nu se folosea înainte în sens peiorativ, aşa cum este folosit astăzi. Monstruos era ceva demn de a fi admirat". Redescoperind sensul exact al cuvîntului, îmi explic acum de ce anumite înscenări stradale calificate de unii drept monstruoase sînt elogiate de către alţii. Poate că e vorba doar de o simplă confuzie lingvistică.

August 1990

* * *

Îndeobşte apreciem mărimea unui actor după cantitatea rolurilor interpretate, din marea dramaturgie clasică şi contemporană...

... Şi totuşi, cariera triumfală a actriţei Réjane, considerată pe drept cuvînt un monstru sacru al scenei franceze, izbuteşte să infirme această părere unanim acceptată, vrînd parcă să demonstreze că în teatru orice "adevăr" acceptat la un moment dat poate fi cu uşurinţă contrazis, sau, dimpotrivă, orice adevăr contrazis poate fi la un moment dat acceptat.

Réjane, despre care toţi criticii au scris timp de 40 de ani că este o încarnare a feminităţii, a spiritului parizian, Réjane, care a cunoscut la timpul său o glorie internaţională în turneele întreprinse în Statele Unite, Canada, Europa Centrală şi Rusia - admirată, curtată, acoperită de flori de mulţimea unul public în delir şi de bijuterii de către capete încoronate, printre care Wilhelm al II-lea, ţarul Rusiei Nicolae al II-lea, regele Carlos al Portugaliei sau Eduard al VII-lea al Angliei - , marea actriţă Réjane, cu excepţia rolului Madame Sans-Gêne din piesa lui Victorien Sardou (1893) şi a Norei din **Casa de păpuşi** *a lui Ibsen (1894) - rol creat iniţial de Suzanne Després în regia lui Lugné-Poe în 1879 -, nu a interpretat nici un personaj celebru din marea dramaturgie a lumii.*

Un cronicar dramatic din zilele noastre

doar un mijloc de *comunicare* a ideilor, ci principalul mijloc de *făurire* a lor.

Evident, gîndirea nu este o secreţie a vorbirii, aşa cum este bila o secreţie a ficatului. Gîndirea nu este un produs material, ci spiritual al vorbirii. Prin articulare, sunetele *prezente* ale vorbirii despre împrejurări *absente* dobîndesc un înţeles abstract, care se referă la genul, esenţa, cauza şi viitorul posibil al lucrurilor. Gîndirea este *produsă* de vorbire, dar nu poate fi *redusă* la vorbire. "Activitatea laringială subvocală" nu este decît procesul material al gîndirii. Datorită energiei metaforice de abstractizare şi generalizare a vorbirii, gîndirea capătă o autonomie crescîndă în istoria culturii. "În mintea unui Pitagora s-a produs un eveniment capital: numărul s-a despărţit de obiectul numărat"[12].

Dar *autonomia* crescîndă a gîndirii nu poate să ajungă niciodată la *independenţă*. Nu există gînduri nici dincoace şi nici dincolo de vorbire. Înainte sau după vorbire nu există decît tăcerea naturii. Gîndurile nerostite nu sînt gînduri nevorbite, ci numai necomunicate. Minciuna nu dovedeşte independenţa gîndirii faţă de vorbire, ci libertatea vorbirii de a rămîne intimă; minciuna ascunde un adevăr care s-a format tot în şi prin vorbire. Adevărurile nerostite, necomunicate, neîmpărtăşite nu rămîn însă în creier sau în minte, deoarece ideile nu există niciodată în spaţiu, ci numai în timp; ele există numai atunci cînd sînt produse sau re-produse de vorbire. Într-o carte nu există idei, ci reprezentarea grafică a vorbirii care le-a produs şi pe care le poate re-produce citirea. A citi înseamnă a re-vorbi. Nu citim cu ochii, ci cu urechea, mai ales cea stîngă.

Numai cei care nu pot depăşi părerea că gîndirea este independentă faţă de vorbire mai văd în limbaj un obstacol în calea gîndirii. Însă limbajul este pentru gîndire ceea ce aerul este pentru zborul păsărilor; fără "rezistenţa" limbajului, nici o stare sufletească nu devine gînd.

"Dacă materialiştii ar avea dreptate, această inteligenţă ar fi un lux inexplicabil; fără Absolut, capacitatea de a-i concepe n- ar avea cauză"[13], crede Frithjof Schuon. De fapt, intelectul uman *este* un lux, iar Absolutul nu e cauza, ci efectul lui.

Prin gîndirea lui, mai mult *istoric* decît *biologic* mărginită, omul încearcă să cunoască nemărginirea necunoscutului; necunoscutul nu e incognoscibil, dar este nemărginit. Din clipa în care a fost inventat limbajul, materia a început să participe la aventura spirituală a omului.

Materia, prin intermediul limbajului, dă naştere spiritului, dar spiritul este superior materiei, deoarece poate să cunoască şi să se autocunoască. "Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă a naturii, dar este o trestie gînditoare. Nu e nevoie ca întregul univers să se înarmeze pentru a o strivi: un vapor, o picătură de apă ajunge s-o ucidă. Însă, cînd universul îl zdrobeşte, omul este mai nobil decît ceea ce îl ucide, deoarece el ştie că moare şi îşi dă seama de avantajul pe care universul îl are asupra lui; universul habar n-are de nimic" (Pascal).

În teatru, subaprecierea limbajului, ca verigă decisivă în saltul de la materie la spirit, a dus la hipertrofierea spectacolului în dauna dialogului. Antonin Artaud vrea "un limbaj teatral pur, care să scape de vorbire, un limbaj prin semne, prin gesturi şi atitudini, avînd o valoare ideografică, aşa cum există în anumite pantomime nepervertite", iar Gordon Craig doreşte un teatru la care lumea să vină "să vadă, nu să audă". Degenerarea vorbirii în vorbărie - această tăcere paradoxală, de vreme ce e gălăgioasă - este vinovată de degradarea teatrului contemporan, care nu poate să iasă din impas dacă nu înţelege că numai prin limbaj emoţia se transformă în idee şi numai prin idei poate să-şi îndeplinească esenţa lui: oglinda critică a unei epoci, conştiinţa critică a unei societăţi.

Ocultismul nu este decît proiectarea antropomorfică a libertăţii pe care o are limbajul de a păstra secretul. Însufleţind lucrurile, oamenii încearcă să descopere taina lor aşa cum încearcă să ghicească intenţiile ascunse ale semenilor. Nu magia a dus la însufleţirea forţelor naturii, ci însufleţirea lor a dus la magie. Astfel a început blamarea lumii sensibile, apologia inteligibilului şi considerarea unirii spiritului cu materia ca cel mai mare blestem. Îndată ce devine limpede că limbajul este, într-adevăr, *originar*, dar nu este un *păcat*, unitatea umană dintre materie şi spirit nu mai scandalizează pe nimeni.

NOTE

1 Mircea Florian, Recesivitatea ca structură a lumii, I, Bucureşti, 1983, p.458
2 D.D. Roşca, Existenţă tragică, Bucureşti, 1934, p.111
3 Andrei Pleşu, în Cartea interferenţelor, Bucureşti, 1985, p.222
4 F.A. Lange, Histoire du matérialisme, II, Paris, 1879, p.341
5 Ibidem, p.376
6 Ibidem, p.395
7 André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, Paris, 1964, p.40-41
8 Ibidem, p.270
9 Paul Chauchard, Le langage et la pensée, Paris, 1968, p.118
10 Ibidem, p.34
11 Luc Benoist, Signes, symboles et mythes, Paris, 1975, p.36
12 Daniel Essertier, Les formes inférieures de l'explication, Paris, 1927, p.27
13 Frithjof, Schuon, Sur les traces de la religion pérenne, Paris, 1982, p.11

CONTRADICTORII

ar fi oricînd tentat să susţină că ea "şi-a irosit talentul" în piese "nesemnificative" semnate de Henri Becque, Eugène Brieux, Paul Hervieu, Henri Bataille, Max Maurey, Maurice Donnay - şi alţi autori, mai mult sau mai puţin obscuri, uitaţi astăzi aproape cu desăvîrşire.

Dar, din panteonul monştrilor sacri ai scenei franceze, marea Réjane îi va privi de-a pururi cu o supremă indiferenţă, arborînd un zîmbet indulgent sau compătimitor. Ea nu poate fi în nici un fel contestată postum în numele unor prejudecăţi "cultural- artistice" (şi de altfel nimeni nu îşi poate permite să o facă), deoarece prin arta, prezenţa şi magnetismul ei, Réjane a fost actriţa care a înţeles să fie - şi a fost - un produs al epocii sale, răspunzînd întru totul judecăţilor, prejudecăţilor şi gustului contemporanilor săi.

Martie 1986

* * *

Pentru un artist autentic, depăşirea complexelor de orice fel poate fi, la urma urmei, o formă de complexitate.

Decembrie 1990

* * *

Nevoia de happy-end, socotită îndeobşte o expresie ieftină a filmului comercial american, este întrucîtva egală cu cea a căsătoriei obligatorii în finalul comediei clasice. Căci după cum remarca Paul Ginestier în interesanta sa lucrare "Valeurs actuelles du théâtre classique" -, conform unei butade cunoscute, structura comediei clasice este invariabilă; dacă piesa are trei acte - în actul I se căsătoresc, în actul II nu se căsătoresc, în actul III se căsătoresc! Dacă are cinci acte, mecanismul funcţionează în continuare; şi anume: în actul IV nu se căsătoresc, în actul V - se căsătoresc!!!

În dramă structura rămîne identică, numai că se inversează termenii; aşa încît fie actul III fie actul V se termină fără un sfîrşit fericit!

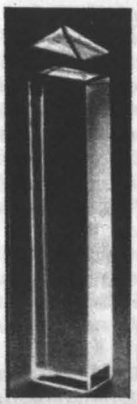
Octombrie 1987

* * *

N.B. În dramă, cortina încununează conflictul; în comedie- consensul. Din păcate, viaţa complică întotdeauna lucrurile, deoarece nu putem şti niciodată cînd se termină actul I şi cînd începe actul II. Probabil că de aceea a apărut în teatrul ţărilor "socialiste" ideea falsului happy-end.

Februarie 1990

TEODOR MAZILU, IN MEMORIAM



În agitația unui an în care nevoia de transformare a depășit adesea puterea noastră de a o înfăptui, în care viziunea noilor forme n-a ajuns nici pe departe să se armonizeze cu aflarea unor conținuturi pe măsură, în anul acesta în care necesitățile - individuale și colective - au crescut geometric, pe cînd capacitățile au scăzut cel puțin aritmetic, acum cînd criza a ajuns să ulcereze pînă și spiritele cele mai echilibrate, am trecut și pe lîngă cîteva aniversări. Pe unele le-am băgat de seamă, pe altele nu, sau, cel mult, atunci cînd era vorba exclusiv de cultura contemporană, rememorarea a fost timidă, trădînd o sfioasă frustrare. Poate explicația nu e doar de natura stress-ului general, ci în special născută din disconfortul creat în noi prin deceniile de false sărbătoriri fastuoase care ne-au inhibat, ori ne-au intimizat excesiv cultul natural față de propriile valori. În genere, comemorările, sărbătorirele, aducerile aminte, oficializate pe drept și cu credință, s-au petrecut mai toate pe un hotar incert, între festivismul imprimat ca un tatuaj pe mințile unora și graba grijită de a rosti, dintr- o dată, toate cele încă nerostite, a altora. Între trîmbițare și didacticism, între exaltare și jeluire, cultul celor trecute ce trebuie păstrate, cultul memoriei necesare, nu și-a găsit încă tonul; fiindcă vremea nu și-a găsit încă matca.

În august trecut, cînd Teodor Mazilu ar fi împlinit 60 de ani, puțini au fost aceia care au pomenit evenimentul; dintre multele reviste de cultură, abia **România literară**. În octombrie, la trecerea a 10 ani de la stingerea aceluiași, nu știu să fi văzut vreun semn. Iată însă că în același oraș în care în urmă cu 10 ani, cu cîteva luni înainte de dispariția scriitorului, s-a organizat pentru prima oară un **Colocviu Național** avînd ca obiect opera lui dramaturgică, la Cluj adică, Teatrul Național a avut inițiativă de a propune, la sfîrșitul lui decembrie, o întîlnire menită să omagieze ambele cifre rotunde. Au fost invitați într-un **Simpozion Mazilu**, critici și istorici de teatru din întreaga țară, actori, regizori și scriitori, colectivul clujean oferind pentru început un spectacol lectură cu trei din piesele într-un act ale marelui moralist: **Pălăria pe noptieră, Treziți-vă în fiecare dimineață, Frumos e în septembrie la Veneția**. Ele au fost interpretate, cu inteligență, profunzime și, firește, cu haz, de, în ordine, Marius Bodochi, Petre Dondoș, Mariana Popovici și Maria Munteanu, apoi Radu Amzulescu și Marius Bodochi, și, în final, Maria Munteanu și Petre Dondoș.

Criticul de teatru Doina Modola a prefațat spectacolul, punctînd evoluția neobișnuită și tragică a destinului autorului, dar mai ales punînd în lumină originalitatea și coerența universului creat de el, atît în proză și în eseuri, cît și în teatrul ca atare. A fost relevat astfel faptul că, simultan cu prefacerile intervenite în modul de a concepe textul dramatic sau natura personajului în teatrul european postbelic, însă oarecum independent de aceste transformări, Mazilu a produs în conștiința românească o mutație esențială; o mutație referitoare la investigarea în cheie comică a ființei umane în raport cu mobilurile ei. Alienarea, dedublarea consimțită, detașarea față de propria natură, auto-manipularea întru fățărnicie, schemele de gîndire care calcinează autenticul trăirii, aneantizarea "caracterului", iată cîteva din temele obsesive ale "vivisecției" maziliene. Totodată, Doina Modola a analizat, în cîteva cuvinte, fiecare dintre cele trei piese, oferind astfel un preludiu exegetic la lucrările propriu-zise ale simpozionului.

Vineri 21 decembrie, în aceeași sală "Caragiale" a Naționalului clujean, au fost prezentate comunicările, îndeobște scurte, legate fie de natura creației fie de cea a personalității celui mai important satiric al "pătimirii" noastre contemporane. Discuția a fost condusă de criticul de teatru Mircea Ghițulescu, directorul Direcției teatrelor. Au intrat în joc, cu puncte de vedere interesante privind opera dramaturgului, istoricii de teatru Ileana Berlogea și Iustin Ceuca, criticii Maria Vodă Căpușan, Doina Modola, Marian Popescu, Iop Pop, Miruna Runcan; au evocat, din experiență proprie, personalitatea celui omagiat regizorul Mircea Cornișteanu, actorul Dorel Vișan, prozatorul Constantin Cubleșan și criticul Ion Cocora.

Surpriza întîlnirii a fost oferită de criticul Victor Parhon, îngrijitorul ultimei ediții de teatru Mazilu, care a propus spre lectură, analiză și mai ales meditație, două documente ale celebrului "proces" înscenat de autoritățile culturale ale anilor '60 premierei cu **Proștii sub clar de lună** (pusă în scenă de Lucian Pintilie pe scena Teatrului "Lucia Sturdza Bulandra", în 1962, cu Octavian Cotescu în rolul principal). Să ne aducem aminte că spectacolul a fost oprit, iar piesa prohibită timp de 18 ani. Cu autentic talent actoricesc, Victor Parhon a "interpretat" un fel de cronică mamut apărută în **Scînteia** din 11 ianuarie 1963, semnată de un "C.Poenaru" necunoscut nouă astăzi (?), articol ce declanșa prigoana asupra piesei și spectacolului, și, în final, un comunicat de presă apărut în același cotidian, o lună mai tîrziu, rezumînd "ședința de lucru" a Direcției teatrelor în care, piesa, autorul, ca și colectivul artistic al teatrului au fost "executați" public de către "îndrumătorii" de specialitate. Momentul documentar oferit de Victor Parhon a fost gustat de audiență cu amar deliciu, demonstrîndu-se astfel, o dată în plus, că viața face aprigă concurență, în absurdul ei, celei mai străvechi arte.

La lucrările simpozionului, nu neapărat foarte original ca atare însă, fără îndoială, util și viu, lipsit de ceremonialitate fadă, au mai participat Victor Ioan Frunză, directorul Naționalului din Cluj, Dumitru Solomon, Petru Poantă, Horia Bădescu, Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Valentin Tașcu, Viorel Cacoveanu, Cristian Buricea, Dan Tudor.

MIRUNA RUNCAN

CRONICA

ABSOLVIREA DE PĂCATE, PRIN CONTAMINARE

TEATRUL DE COMEDIE

3 HAVEL • Teatrul de Comedie • Traducere: Jean Grosu • Data premierei: 13 decembrie 1990 • Regia: Lucian Giurchescu • Scenografia: Ion Popescu Udrişte • Distribuţia: Ion Lucian (Stanek), Cornel Vulpe (Sladek), Vladimir Găitan (Vanek), Şerban Ionescu (Michael), Virginia Mirea (Vera), Dan Morariu.

Numele lui Vaclav Havel este cunoscut de mulţi ani publicului românesc sau, ca să ne exprimăm exact, ascultătorului de radio. "Europa liberă" ni-l făcuse familiar, dar dacă ni s-ar fi cerut să citărn un titlu, cei mai mulţi dintre noi ar fi spus: "Charta '77". Meritul de a ni-l fi prezentat pe dramaturgul Havel, după ce îl ştiam doar pe disidentul, apoi pe preşedintele de stat Havel, a fost al Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ, cel mai prompt în montarea piesei **Garden-party**, înscrisă în repertoriu de mai multe trupe, curînd după decembrie '89. Am fost atunci, să recunoaştem, puţin dezamăgiţi de textul aşteptat cu legitimă nerăbdare. Sau sacul fusese prea mare, sau pomul fusese lăudat pentru alt fel de "fructe", sau, mai sigur, întîlnirea venea prea tîrziu. Moda teatrului absurdului a trecut de mult şi, inevitabil, puţine sînt operele dramatice "aparţinătoare" care rezistă în continuare. Cît despre limbajul de lemn (exprimînd trăiri de tinichea), pentru noi, din păcate, nu constituie nici o surpriză şi puţine noutăţi ni s-ar mai putea spune în acest generos context. Iată de ce aşteptam cu o uşoară strîngere de inimă premiera Teatrului de Comedie, **3 Havel**, dar aşteptările ne- au fost şi acum înşelate. Din fericire, de această dată.

Mă întrebam uneori ce simte, în sală, un spectator atunci cînd recunoaşte în intriga desfăşurată pe scenă o întîmplare din propria-i viaţă care printr-o indiscreţie, poate chiar a lui însuşi, a ajuns la cunoştinţa unui dramaturg şi acesta a făcut-o publică, schimbînd doar numele personajelor. Circulă multe poveşti - cazuri reale ori simple anecdote - în legătură cu astfel de întîmplări. Mărturisesc că, asistînd la spectacolul Teatrului de Comedie, am fost în situaţia - aproape stînjenitoare, de fapt - a acelui spectator. Cele trei "istorii contemporane" menţionate de subtitlul spectacolului reprezintă o singură istorie (contemporană, e drept) care ne aparţine pe deplin. Avem chiar senzaţia, o clipă, că dacă eroii se numesc Stanek, Sladek, Vanek, este doar pentru ca Ionescu, Popescu, Vasilescu să nu poată protesta recunoscîndu-se pe scenă. Stanek, Sladek, Vanek parcurg experienţa noastră nu o experienţă similară, răpindu-ne pînă şi privilegiul individualităţii dramei trăite timp de decenii; ni se dovedeşte o dată în plus forţa schingiuitoare a unui sistem pe care oricine l-ar aplica rezultatul este acelaşi pînă în cele mai neînsemnate detalii.

În piesa ori în piesele sale reunite sub titlul **3 Havel**, dramaturgul încearcă să răspundă unor întrebări pe care nu acum ni le punem pentru prima dată dar care acum revin stăruitor, chiar obsesiv: cum am putut? cum am răbdat? cum am acceptat? Havel nu scuză, nu explică, nu acuză, ci observă. Cu atît mai multă luciditate, cu atît mai multă exactitate cu cît, după cum se ştie, el nu a putut, nu a răbdat, nu a acceptat.

O-audienţă, **Un vernisaj** şi **Un protest**, cele trei piese scurte reunite în spectacol, se adună într-o unică istorie - ar fi poate mai potrivit cuvîntul "scenariu" - deci, un unic scenariu al fricii, al suspiciunii, al complicităţii suprapus unor medii diferite din punct de vedere social, intelectual. În ultimă instanţă, diferenţa între rudimentarul băutor de bere din prima piesă şi rafinatul degustător de coniac franţuzesc ori de şampanie din ultima - trecînd prin "purgatoriul" libaţiunilor cu whisky adus "de-afară" - diferenţa este mai cu seamă de preţ. Beţie ieftină, beţie scumpă, oricum beţie. Cu atît mai periculoasă şi mai vinovată în cazul intelectualului din cea de a treia piesă, pentru că la el dedublarea nu mai este inconştientul reflex de autoapărare, instinct de supravieţuire ci mai mult - sau mai puţin - de atît. Pentru că el poate - şi nu pregetă - să desfăşoare un întreg lanţ al falselor (dar aparent coerente) argumentări, pretexte, explicaţii, pentru că el se ucide iar şi iar, cunoscînd exact preţul sinuciderii.

La Teatrul de Comedie spectacolul a fost pus în scenă de Lucian Giurchescu pe un ton răspicat, dacă se poate spune astfel, întru totul oportun tipului de dramaturgie practicat de Havel. Regizorul conturează ideile cu precizie, din linii ferme, preocupat de credibilitatea şi nu de împodobirea discursului. Din respect pentru text, din dorinţa de a explicita fiecare dintre sensurile lui, se creează chiar unele lungimi, mai ales în primele două părţi. Lungimile aparţin piesei, dar spectacolul nu le cenzurează, riscînd să devină, în anumite momente, plicticos, să repete lucruri exprimate deja. Nu cenzurează - deşi ar fi fost oportun - nici cuvinte, fraze, gesturi ce se învecinează, cînd nu se identifică, cu vulgaritatea.

Un merit important al montării lui Lucian Giurchescu este lucrul minuţios şi inspirat cu actorii, capitol căruia, de o vreme, directorii de scenă par a-i acorda - şi este păgubitor pentru spectacole - mai puţină importanţă. Cornel Vulpe, Virginia Mirea şi Şerban Ionescu, Ion Lucian conturează personaje bine individualizate, dar totodată circumscrise unei anume categorii, unui anume segment social. Tentaţia comună de a se autoabsolvi de păcatul laşităţii prin contaminarea celor din jur ia chipuri diferite: brutal, cu puseuri de "autoritate ierarhică" la personajul lui Cornel Vulpe (de multe ori pedala e apăsată cam puternic de actor), neliniştit-ispititor la cuplul interpretat de Virginia Mirea şi Şerban Ionescu, cu inepuizabile posibilităţi de falsificare verosimilă a adevărului în cazul eroului lui Ion Lucian. Strategia este mereu alta, dar obiectivul acelaşi şi diferenţierile sînt operate cu fineţe a observaţiei, apropierile nu exclud ci presupun nuanţarea, tuşele ce individualizează. În general, actorii sînt dispuşi să renunţe la formulele prestabilite, la "reţetele sigure" de succes la public (ne gîndim la Ion Lucian, dar şi la Şerban Ionescu ori Virginia Mirea). Şi iată, succesul e la fel de mare, dacă nu mai mare, fără aceste reţete.

Vladimir Găitan are misiunea artistică - mai dificilă, poate, dar mai interesantă - de a uni segmentele, mediile sociale, "cazurile personale", restituindu-le întregului căruia, desigur, îl aparţin. Poate nu suficient de pregnant dar corect desenat, personajul său îşi acordă atitudinea după tonalitatea - şi ambitusul - interlocutorului şi este un merit al actorului acela de a reuşi să sugereze mobilitatea de spirit a eroului în condiţiile unei depline consecvenţe cu sine însuşi. Glas al autorului, personajul nu acuză, nu explică, nu scuză. Observă. Şi depune mărturie pentru mai tîrziu, cînd multe din cele de ieri şi de azi se vor uita, poate. Şi n-ar fi drept.

CRISTINA DUMITRESCU

Virginia Mirea şi Şerban Ionescu

foto: dorin stanciu

CE FORMIDABLE BORDEL

"ION CREANGĂ"

CE NEMAIPOMENITĂ HARABABURĂ de Eugen Ionescu • Traducere: Florian Nicolau şi B. Elvin • Teatrul "Ion Creangă", Bucureşti • Data premierei: 7 decembrie 1990 • Regia: Grigore Gonţa • Muzica: Dumitru Capoianu • Decorul: Florin Harasim • Costumele: Anca Pâslaru • Distribuţia: Marin Moraru (Personajul); Cornelia Pavlovici (Lucienne); Marina Procopie (chelneriţa Agnès/fiica ei); Anca Zamfirescu (proprietăreasa); Marcela Andrei (mama rănitului); Florina Luican (doamna cu căţelul); Sibylla Oarcea (bătrîna doamnă); Mărioara Sterian (portăreasa/fiica ei); Mihaela Mitrache (casieriţa Jeannine); Mirela Busuioc (revoltata); Monica Roman (mama Personajului); Cicerone Ionescu (patronul); Boris Petroff (patronul bodegii); Mircea Muşatescu (bărbatul doamnei cu căţelul); Ion Arcudeanu (patronul restaurantului); Cristian Irimia (Jacques Dupont/fiul lui); Mihai Verbiţchi (revoltatul/fiul lui); Romeo Stavăr (poliţistul); Gabriel Iencec (Pierre Ramboul); Gheorghe Vrînceanu (domnul cu bastonul); Gheorghe Tomescu (bătrînul domn); Nicu Simion (alt poliţist); Tomi Cristin (tînărul/fiul lui); Dumitru Anghel (un bărbat); Andra Teodorescu-Ion (femeia cumsecade); Răzvan Ştefănescu (profesorul Personajului); Ştefan Mareş (rănitul); Tudor Heica (un "curcan"); Alexandrina Halic; Claudia Cărămidă; Carmen Croitoru; Marius Rolea; George Petcu; Florin Busuioc; Radu Duda.

La capătul spectacolului cu această piesă scrisă în 1973, impresia dominantă rămîne aceea de a fi urmărit nu atît desfăşurarea unui text de Eugen Ionescu, cît dramaturgia ionesciană în ansamblul ei. O cît de sumară confruntare a orizontului său tematic cu repertoriul temelor majore, al obsesiilor creaţiei autorului, evidenţiază prezenţa lor reînnoită. Ele compun cadrul, mediul ambiant, situaţia care generează şi de astă dată conflictul tragic propriu condiţiei umane. Antagonismul dintre nevoia disperată de comunicare şi imposibilitatea comunicării, deteriorarea limbajului traducînd cu exactitate deteriorarea relaţiilor umane, invazia obiectelor şi reificarea omului, masificarea, coruperea sau anihilarea personalităţii, a individului, de către turmă, toate formele alienării culminînd cu "rinocerizarea" în cadrul unei structuri sociale tinzînd către fascism, sau, mai exact spus, către un colectivism de tip asiatic - acestea sînt datele problemei, axiomele de la care porneşte demonstraţia ionesciană. Preocupările şi angoasele sale sînt acelea ale unei Europe obligate să înlăture din uzul curent noţiunea, devenită inoperantă, de "personalitate umană". Viziunea este una pur eschatologică, post-nietzscheeană; propoziţia care trebuia să urmeze în conştiinţa lumii civilizate după "Dumnezeu e mort" este "Regele moare". Iar concretizarea acestei viziuni constă într-o variantă de existenţialism sui generis şi, totodată, într-o tensiune lirică particulară, ilustrată de umorul ("politeţea disperării") a ceea ce s-a numit Teatrul Absurdului.

Cine este Ionescu? Filosoful ce se copilăreşte asistînd la extincţia universală şi la propria-i dispariţie (moartea mea înseamnă moartea Universului, de vreme ce mileniile de raţionalism ce le port în spate îmi interzic iluzia consolatoare a proiecţiei în transcendent, a credinţei), grefierul Entropiei înregistrînd neputincios reificarea şi rinocerizarea? Sau omul revoltat? Fără îndoială, în tot ce are mai deplin, mai coerent, scrisul său constituie un magnific protest împotriva condiţiei umane pieritoare înseşi. Dar, uneori, se rezumă la a rămîne contemplatorul Situaţiei, ca în cazul piesei de faţă. Întotdeauna, însă, la nivelul atotcuprinzător al onticului, cu o plasticitate, o expresivitate fără egal în acest secol.

"Voi muri, iată singura alienare serioasă". Această butadă ionesciană care comenta odată unul dintre conceptele dragi existenţialismului pe atunci la modă ar putea reda întreg sensul "Nemaipomenitei harababuri". S-ar zice că stingerea, dispariţia, este adevărata protagonistă a acestei partituri cu numeroase personaje, în mai mare măsură decît (anti-) eroul principal, numit, pur şi simplu, "Personajul", care figurează, fără echivoc, persoana întîi, auctorială. Subiect pasiv, el nu face ceva anume; lui **i se întîmplă** ceva, iar acest "ceva" este chiar existenţa sa. Aproape mut, el este o apariţie abulică aproape tot timpul. Pînă în clipa cînd o chelneriţă este brutalizată de un derbedeu cu aere de revoluţionar, şi atunci omuleţul face tocmai ceea ce toţi cei prezenţi n-au curajul să facă: se încaieră cu matahala. Toate opiniile sînt permise - pînă la violenţă, pare să gîndească personajul. El trece cu un aer absent pe lîngă orice legături posibile cu semenii: ascultă amabil declaraţii de dragoste interesate, trăncănelile colegilor săi de serviciu şi ale clienţilor, din ce în ce mai alcoolizaţi, din restaurant, discursuri politice incendiare, bîrfele vecinilor ş.a.m.d. Are vocaţia singurătăţii. Şi moare, în cele din urmă, singur.

Mimul extraordinar care este Marin Moraru face faţă cu brio rolului atît de dificil al solitarului timp de vreo două ore şi jumătate. Din nefericire, spectacolul durează cam trei ore şi jumătate. Cred că-i este, omeneşte, imposibil unui actor să menţină treaz atenţia spectatorului cu un rol atît de "tăcut", de s-ar numi el şi Charlie Chaplin. Faptul că textul este adaptarea unui roman e mai mult decît vizibil. Derularea acţiunii devine, la un moment dat, monotonă, personajele intră în scenă, "îşi fac numărul" şi dispar pentru a nu mai reapare. Sînt destule monoloage lungi aici şi îndrăznesc să cred că scurtarea cîtorva dintre ele ar fi fost profitabilă. Aceasta, în ce priveşte tempo-ul reprezentaţiei. În rest, se poate spune că regizorul Grigore Gonţa a obţinut o frumoasă mobilizare din partea unei trupe numeroase, împrospătate cu prezenţe noi şi tinere, foarte dispuse să joace şi altceva decît repertoriul fatalmente limitat de profilul instituţiei.

Impresia generală este una de echipă omogenă, împărţind atît meritul momentelor alerte şi expresive, cît şi insatisfacţiile legate de cele terne. Din rîndurile numeroasei distribuţii, cu destui interpreţi în roluri duble şi de compoziţie, se reţin cu osebire cîteva apariţii. Epatantă este aceea a Corneliei Pavlovici în rolul primei iubite a Personajului care face eforturi disperate să îl recîştige în momentul cînd el moşteneşte o mică avere. Tînăra Marina Procopie, în rolul chelneriţei căreia el îi ia apărarea în scena evocată mai înainte, care-şi va petrece cîţiva ani de tinereţe lîngă el pentru ca, în final, catalepticul Personaj să ajungă a o ignora, pune în joc o sensibilitate ardentă dublată de o apreciabilă expresivitate corporală, iar în rolul propriei fiice de mai tîrziu relevă o bună intuiţie transformistă. Notabile sînt evoluţiile Florinei Luican, Marioarei Sterian - într-un dublu rol extrem de atent compus în ambele ipostaze, ale lui Cristian Irimia, un actor potrivit, se pare, pentru orice rol, Boris Petroff, Mircea Muşatescu, Ion Arcudeanu, Răzvan

foto: dorin stanciu

Marin Moraru

Ştefănescu şi ale altora din numeroasa distribuţie. Trebuie să revin asupra prezenţei lui **Marin Moraru**, un actor care este, într-adevăr, o mare prezenţă. Felul cum realizează el această performanţă făcută din tăceri lungi, din vorbe puţine şi mai de loc din mişcare, ţine de magnetismul inefabil al unei personalităţi actoriceşti cum nu se întîlnesc prea des. Are momente în acest spectacol cînd pare a fi Buster Keaton, şi altele cînd "devine" însuşi Eugen Ionescu. În general, dă impresia că poate orice, în meseria sa.

Toate acestea se petrec în cadrul scenografic al unei "cutii negre", figurînd cu destulă exactitate aria de semnificaţii a textului, căreia autor îi este Florin Harasim. Simt nevoia să-i mulţumesc Ancăi Păslaru, creatoarea costumelor, pentru gestul de a fi îmbrăcat personajele de astăzi ale piesei în costume de azi - şi nu în nişte "creaţii originale" delirante, cum mi s-a întîmplat nu rareori să descopăr pe o scenă sau alta.

Spectacolul lui Grigore Gonţa ar fi putut fi unul dintre cele mai reuşite ale actualei stagiuni bucureştene, cu condiţia esenţializării lui. Cine ştie, poate mai are încă timp s-o facă.

DAN PREDESCU

AMALGAM DE DOCUMENT ȘI FICȚIUNE

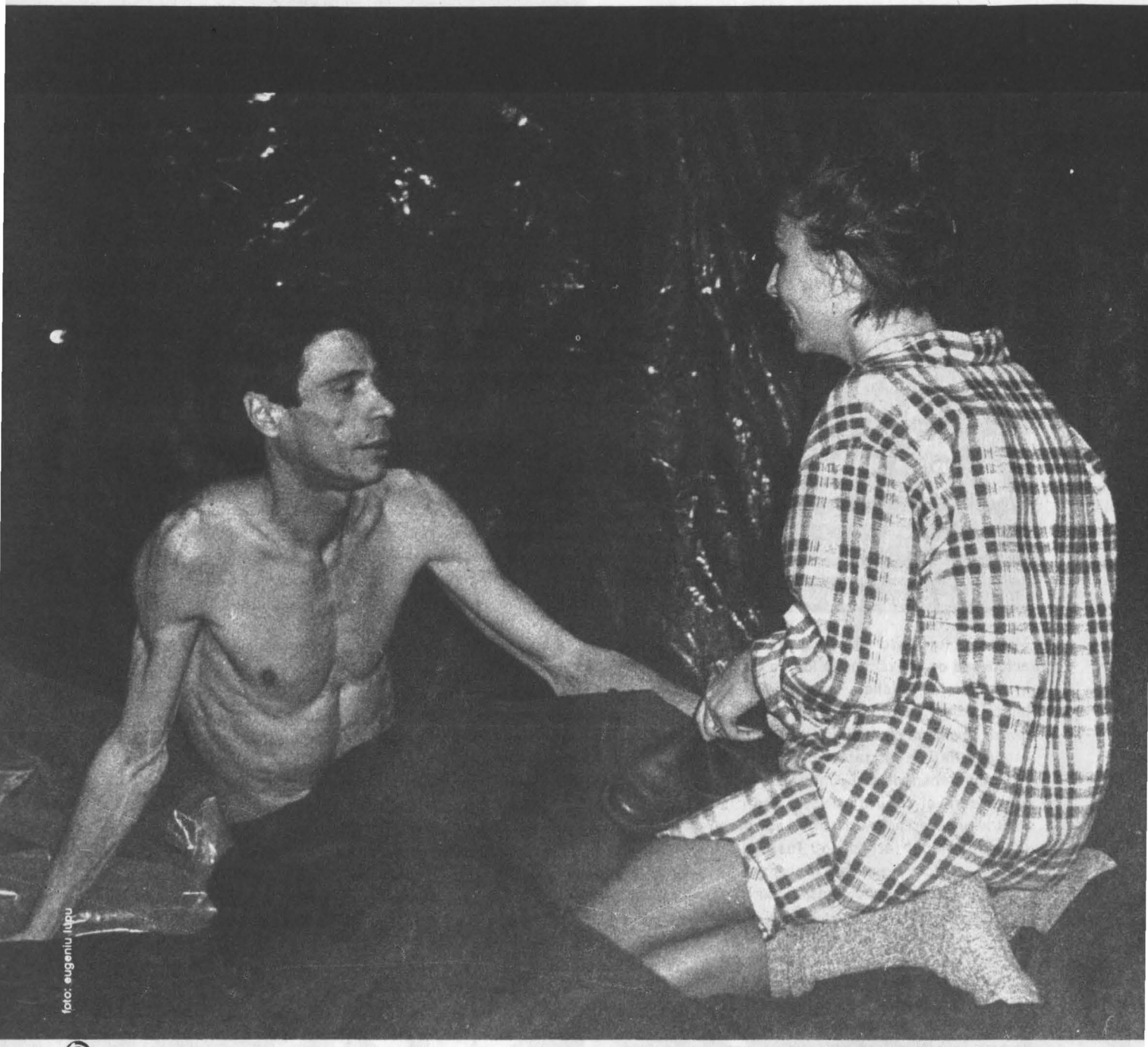
TEATRUL MIC

MLAȘTINA de Caryl Churchill • Teatrul Mic • Data premierei: 10 ianuarie 1991 • Regia: Andreea Vulpe • Scenografia: Doina Levința • Distribuția: Leopoldina Bălănuță (Duhul, Ivy), Coca Bloos (Japonezul, Neil, Margaret), Ioan Chelaru (Tewson, Geoffrey), Monica Ghiuță (May, Shirley, Mrs.Finch), Oana Ioachim (Angela, Miss Cade, Mavis), Simona Măicănescu (Val), Rodica Negrea (Mrs.Hassett, Becky, Alice), Gheorghe Visu (Frank), și studentele: Crenguța Hariton (Wilson, Shona), Clara Popescu (Băiatul, Deb).

Cea de a doua piesă a autoarei britanice Caryl Churchill prezentată publicului românesc - după cea dintîi, cunoscută prin meteoricul turneu de anul trecut (**Pădurea nebună**) - ambele făcînd parte dintr-o producție dramaturgică destul de amplă, reprezentată de mai multe teatre, la Radio și la TV, începînd din 1972, ne face să credem în descoperirea unei rețete, pe care am putea-o concretiza cam așa: se alege o temă, se organizează o deplasare la fața locului, se stă de vorbă cu oamenii, se înregistrează ziceri, fraze, povestiri, relatări ale localnicilor pentru a fi reproduse întocmai, se adaugă fapte citite în presă, se amestecă într-un anume dozaj, condimentîndu-se cu elemente de ficțiune, chiar de fantastic culese din credințele populare ale locului sau ale altor locuri, pentru a da realului o dimensiune transcendentală. Se servește cald, ca o felie de viață autentică, după ce textul a fost definitivat în colaborare cu regizorul și cu actorii, în exerciții de atelier. N-are importanță dacă ceea ce rezultă numim în mod curent "piesă", sau mai curînd un reportaj sau altceva. Important e să dea publicului senzația de adevăr, de autenticitate, scoțîndu-l dintr-un convenționalism comod. Mai ales unui anume public citadin, pentru care viața grea a muncitorilor - îndeosebi a muncitoarelor - din Mlaștină, o regiune britanică devenită în decursul anilor un teren fertil de exploatare și un mijloc de îmbogățire a unor companii comerciale și unor proprietari întreprinzători - poate însemna un șoc, revelator al unei realități îndepărtate, misterioase și exotice. De aci și interesul manifestat în Anglia și America pentru această piesă.

Pentru publicul nostru, care a văzut pe scenă și **Domnișoara Nastasia** și **Răzeșii lui Bogdan**, viața mizeră a unei comunități marginale, prezentată cu o presupusă exactitate documentară și o minimă transfigurare artistică, e mai puțin semnificativă. E adevărat, Caryl Churchill a împletit în amalgamul de scene din viața cotidiană a culegătorilor de cartofi din Mlaștină o poveste de dragoste, ca un liant al instantaneelor disparate și statice, introducînd un filon de tensiune dramatică. E o "love story" cu final tragic, o "imposibilă iubire" între o femeie măritată, mamă a două fetițe, și un bărbat care și-a părăsit de doi ani nevasta și copiii pentru a veni să muncească aici, în mlaștină, pe un salariu mizer. O poveste de dragoste trăită ca o ultimă soluție de salvare din marasmul cotidian, în care toți visează la "pasărea albastră a fericirii". Dar asta nu e suficient pentru a da amalgamului coerență artistică și structură dramatică.

Pentru tînăra regizoare Andreea Vulpe (care este și autoarea versiunii românești a textului și, probabil, și a opțiunii repertoriale) și pentru actorii Teatrului Mic întîlnirea cu această insolită scriitură și cu universul uman reprezentat în ea a însemnat, poate, o experiență interesantă. Pentru a dinamiza textul și a-i spori dramatismul, regizoarea a scos în relief povestea de dragoste, estompînd problematica socială (tratată de autoare cu multe amănunte, care configurează un mediu și un destin al Mlaștinii), impunînd o mișcare scenică bogată, creînd acțiuni fizice în favoarea unei autenticități aspre, colțuroase și a unor efecte șocante, subliniind lipsa de prejudecăți puritane. Universul uman al mlaștinii - spațiu concret și simbolic totodată - manifestă predispoziții pentru explozii și stări paroxistice, isterizate. Laconismul textului - îndeosebi în scenele de dragoste, conturate de autoare cu simplitate și discreție - este anulat prin dezlănțuirile de senzualitate ale eroilor. Simona Măicănescu (Val) și Gheorghe Visu (Frank) dau credibilitate personajelor prin sinceritatea jocului, atingînd performanța unei maxime simplități în scena ce precede omorul. Toți ceilalți actori întruchipează cîte două-trei personaje, umplînd contururile cu substanță umană, izbutind să-și mobilizeze



Gheorghe Visu şi Simona Măicănescu

resursele pentru transpuneri variate, rapide, alternative. Leopoldina Bălănuţă conferă noblețe şi profunzime Duhului şi bătrînei nonagenare Ivy, Coca Bloos pune un strop de umor trist în ciudata Nell şi altfel de umor în întreprinzătorul japonez, Rodica Negrea trece cu dezinvoltură de la vajnica Mrs. Hassett la adolescenta răzvrătită Becky sau la bigota Alice, Oana Ioachim dovedeşte supleţe în roluri variate, Monica Ghiuţă se implică temeinic în fiecare rol, Ioan Chelaru compune cu acurateţe două tipuri, iar cele două studente, Crenguţa Hariton şi Clara Popescu, anunţă două speranţe certe. Scenografia Doinei Levinţa, în intenţie creatoare de atmosferă, încearcă să îmbine configurarea concretă a locului cu sensul său simbolic, reuşind pe alocuri momente de poezie, împiedicînd zborul fanteziei în faldurile greoaie ale materialelor plastice.

Şi pleci de la teatru cu dorul neostoit după un mare spectacol..

MARGARETA BĂRBUŢĂ

MONOLOGUL, POSIBILĂ PERFORMANȚĂ ACTORICEASCĂ

BRAȘOV

SINUCIGAȘII, spectacol-coupé format din Sinucigașul de la ora 9 și Sinuciderea unei cochete de Tudor Popescu • Teatrul Dramatic din Brașov • Data premierei: 19 decembrie 1990 • Regia: Sergiu Savin • Scenografia: Diana Dragomir • Ilustrația muzicală: Ovidiu Grădinar • Distribuția: Radu Negoescu (Sinucigașul); Virginia Itta Marcu (Clody); Melania Niculescu (voce off, Sue); Tudor George (voce off, Ronnie).

Marcu și lui Radu Negoescu realizări actoricești ce vor rămîne la loc de cinste în cariera lor artistică. Între cele două lucrări există ca punct comun hotărîrea fermă, declarată chiar din prima replică a eroilor aflați la vîrsta bilanțurilor și a marilor întrebări, de a-și pune capăt vieții; după cum și renunțarea, în final, la moarte și acceptarea existenței, așa cum este ea. Acceptare ce nu înseamnă lașitate, ci victoria firească a energiei vitale, trecerea către o nouă etapă, către un alt viitor. Se asociază în aceste piese hazul amar, ironia și autoironia cu durerea și cu

Înainte de sfîrșitul anului 1990, Teatrul Dramatic din Brașov a adus publicului său cea de a treia premieră absolută cu lucrări originale românești. Autorul reprezentat de data aceasta nu este altul decît cunoscutul comediograf Tudor Popescu, iar piesa, mai bine spus piesele, două monoloage, **Sinucigașul de la ora 9** și **Sinuciderea unei cochete**, grupate de regizorul Sergiu Savin într-un spectacol coupé, **Sinucigașii**.

Puse în scenă în Sala Studio, o modestă și intimă sală, tocmai potrivită confesiunilor de la om la om, cele două monoloage, pe care eu le-aș denumi "eseuri dramatice", au prilejuit Virginiei Itta sfredelitoare neliniști, mai puțin adînci în prima piesă, mai dramatice în cea de a doua. Plasarea acțiunii în spațiul american ne duce cu gîndul la faptul că aceste monoloage au fost scrise mai demult, pe vremea aluziilor și a metaforelor incifrate, dar acest lucru nu le scade valoarea generalizatoare și nici adevărul de viață cuprins în ele.

Spațiul scenic organizat de Diana Dragomir, sugerează în ambele cazuri o încăpere ca o peșteră-fagure cu irizări de pînze cenușii de paianjen, materializări ale interiorului sufletesc al personajelor. Ca elemente de decor, o frînghie-spînzurătoare și un pick-up în partea întîia, o masă de machiaj și un fotoliu ce poate fi la nevoie luat drept afet de tun, în cea de a doua completează fericit ambianța. Personajul întruchipat de Radu Negoescu este un om de 41 ani, modest funcționar de poștă, care a trăit mulțumit în propria-i mediocritate pînă în clipa cînd a întîlnit o femeie superioară lui ca pregătire și preocupări. Iar la întrebarea ei "de ce trăiești..." și-a descoperit dintr-o dată golul existenței. Interogația devine o obsesie atît de puternică încît eroului nu pare a-i rămîne decît o șansă, aceea a sinuciderii. Cu reală autoironie, cu har scrîșnit, el își trăiește ultimele clipe, înainte de fatala oră 9, ce urmează să fie ceasul final, ascultîndu-și melodiile preferate; pînă cînd o bucată de Mozart îi redescoperă că viața merită a fi trăită.

Actorul a reușit, pe parcursul reprezentației, să aibe umor, sinceritate și putere de convingere, creînd un personaj interesant, nuanțat și mai ales viu, adevărat. Tot atît de adevărată este și imaginea iubitei lui, Mary, absentă și totuși prezentă prin el, determinîndu-i acțiunile, gîndurile, frămîntările, chinurile și micile bucurii.

Drama lui Clody, actrița aflată și ea la vîrsta critică a transformărilor și mai ales a trecerii de la "cochete" la "duene", este cert mai puternică decît aceea a "sinucigașului" interpretat de Radu Negoescu, iar Virginia Itta Marcu este o actriță cu o gamă mai largă de posibilități și o măiestrie interpretativă mai bine pusă la punct decît aceea a colegului ei. Numai că, probabil, regizorul l-a cerut să pedaleze la început prea mult pe "teatralitate", pe un mod artificial, parodic de rezolvare scenică a personajului, ceea ce a încărcat inutil prima parte a monologului. În final, însă, actrița ajunge la o impresionantă sinceritate, la o durere autentică, la accente emoționante demne de reținut.

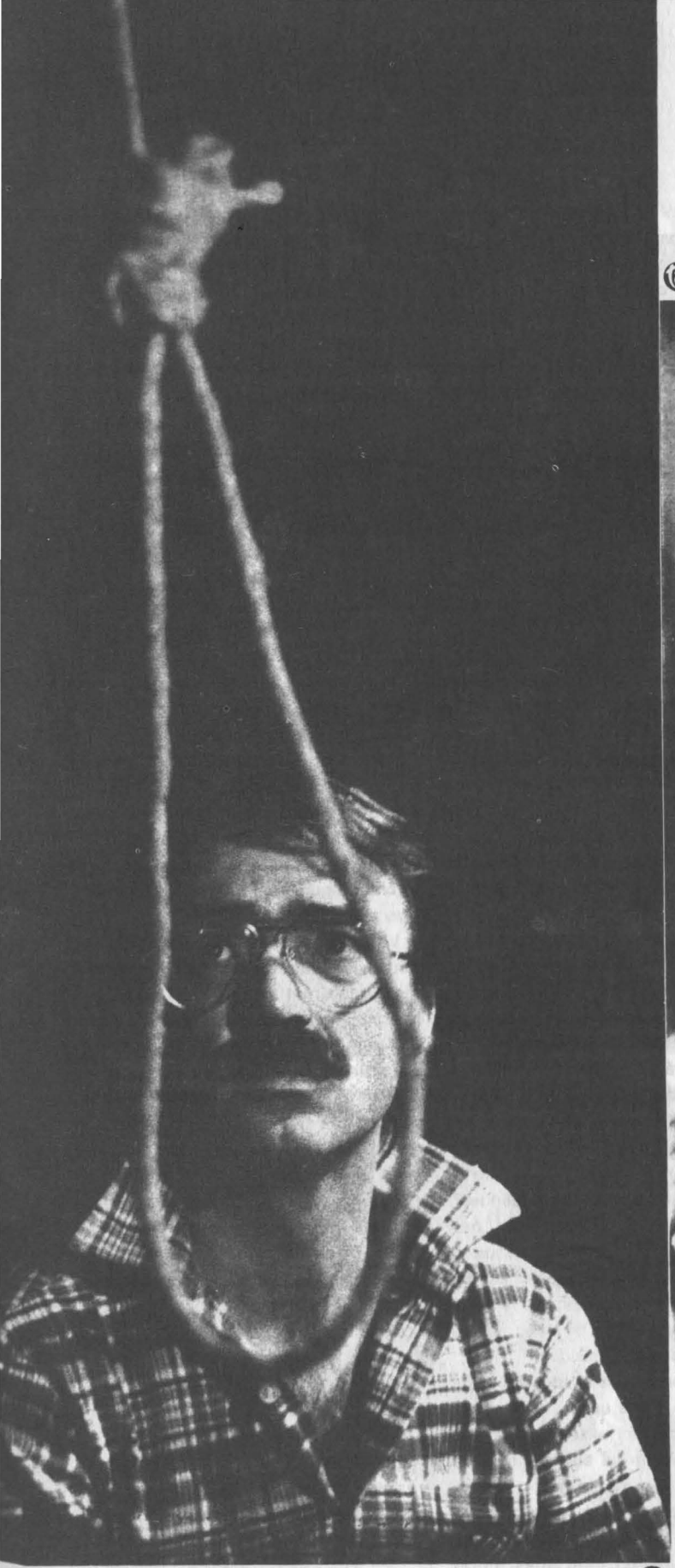
Pretextul sinuciderii lui Clody este, aparent, cearta ei cu Ronnie, iubitul de care s-a despărțit, dar în curînd acesta dispare, rămînînd pe prim plan adevăratul motiv, acela al singurătății, al ceasului de cumpănă, al bilanțului și constatării vidului lăuntric.

Nu lipsesc din interpretarea Virginiei Itta Marcu nici accentele comice, actrița avînd astfel posibilitatea surprinderii stărilor celor mai diverse, cu izbucniri ale energiei vitale dintre cele mai neașteptate. Ironia și umorul sînt asociate chinului lăuntric, hotărîrilor luate în grabă pentru a fi tot atît de ușor abandonate.

Monologul Virginiei Itta Marcu este îmbogățit și prin glasurile din "off" ale prietenei lui Clody, Sue, dar mai ales al lui Ronnie, conversațiile telefonice, fiind de data aceasta auzite și de public. Nu numai de eroină - spre deosebire de **Sinucigașul de la ora 9** unde Radu Negoescu sugera doar prin atitudinea lui răspunsurile iubitei -, fără însă ca acest lucru să adîncească dramatismul acțiunii, pe prim plan rămînînd frămîntările și căutările eroinei principale.

Cu nuanțe inteligente și fine, cu rezolvări specifice "teatrului de cameră", noua premieră a teatrului brașovean, confirmă prezența pe scenele țării a unor actori buni, punînd în lumină încă o dată aportul benefic al diversificării repertoriului și al paletei interpretative, dar, și acest dar rămîne, așteptăm și marile lucrări originale, piesele care să ne vorbească mai direct și mai puternic de problemele fierbinți ale zilelor noastre.

ILEANA BERLOGEA



Radu Negoescu

Virginia Itta Marcu

UN FILON PREȚIOS

BUCUREȘTI

NAȚIONAL

CRUCIADA COPIILOR de Lucian Blaga • Teatrul Național din București • Data premierei: 17 ianuarie 1991 • Regia: Laurian Oniga • Scenografia: Sică Rusescu • Distribuția: Maia Morgenstern, Cecilia Bârbora Daneliuc, Dan Puric, Claudiu Istodor.

Harnic, mult mai harnic decît celelalte teatre, Naționalul bucureștean ne-a invitat la o nouă premieră - a patra în actuala stagiune - propunîndu-ne, de această dată, unul dintre textele importante ale dramaturgiei românești: **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga.

Poem dramatic de o fibră, de o respirație aparte - ca toate piesele lui Blaga și poate mai mult decît oricare dintre ele - **Cruciada copiilor** nu este o partitură simplă pentru o trupă de teatru. Scenicitatea, valențele spectaculare sînt incontestabile dar de o factură deosebită, pentru că nu se întemeiază pe situații, pe dialog sau pe caractere ci pe vibrația anume a ideii, pe forța de întrupare a metaforei, pe un dramatism interior și nu al alcătuirii literare propriu-zise.

Confruntat cu această dificultate - transformarea unui generos material poetic (generos, dar mai cu seamă poetic) în materie pentru creația scenică - regizorul Laurian Oniga a optat pentru o soluție ce se dovedește, credem, viabilă, poate cea mai indicată. Montarea sa nu încearcă să ascundă caracterul literar al scrierii ci, dimpotrivă, îl luminează, îl pune în evidență, descoperă în el și nu în pofida lui, temeiuri de interes scenic. Spectacolul se înfiripă în fața noastră, actorii își creează un spațiu de joc - spațiu voit, declarat al convenției teatrale - din cîteva elemente de decor și de costum, apoi încep **să citească**, nu să interpreteze, textul. Citire logică, fără nuanțări urmărite cu tot dinadinsul ci doar cu accentele sugerate spontan, involuntar de o primă lectură. Textul îl fură, îl pasionează, se desprind de carte pătrunzînd, de fapt, în ea, în lumea plăsmuită de gîndul și de sensibilitatea poetului. Fiecare dintre actori joacă (ar fi mai corect spus: își imaginează), rînd pe rînd, mai multe personaje; fiecare personaj e jucat (sau imaginat), rînd pe rînd, de mai mulți dintre actori. Uneori, chiar se reia un fragment al textului, în altă interpretare, se încearcă - am putea spune - o sonoritate, o expresie scenică, o lumină, apoi altele și altele. Cu sfială dar și cu nesaț, cu un fel de ingenuitate trufașă în fața Poeziei. Și cuvîntul "poezie" e scris în gînd cu literă mare; nu din emfază, ci pentru că așa se scrie numele unei ființe omenești.

Spectacolul tulbură, e convingător atîta vreme cît, aparent, e sărac în mijloace, cît timp țese și destramă universuri apelînd doar la lumini, întuneric, glasuri, chipuri, gesturi. Există, însă - și atunci vraja se rupe - tentația unei aglomerări inutile, chiar păgubitoare, de semne, simboluri, greșeala de a repeta o idee fără a o îmbogăți și fără a o nuanța. Pe scenă este un leagăn și asta ne sugera perfect universul copilăriei, dar apar și niște ghetuțe și un cărucior și jucării și scăunele și hăinuțe. Leagănul și glasurile mici care se aud din întuneric, parcă de pretutindeni, spuneau mai mult, mult mai mult, mai emoționant și mai convingător decît obiectele ce vin și pleacă de pe scenă dar nu rămîn. Sau rămîn ca simplă recuzită pentru că mesajul artistic pe care trebuiau să-l poarte fusese transmis deja.

Există un filon prețios în spectacolul lui Oniga, filon ce scade uneori, apoi crește iar, nu dispare dar nici nu se împlinește pe deplin. La rădăcina lui stă curajul de a aborda într-un mod aparte o operă dramatică aparte, de a nu încerca o materializare a imaterialului. Neîmplinirile apar, credem, exact cînd acest curaj pălește, cînd regizorul simte nevoia de a explicita, de a da carne, în mod convențional, spiritului.

Și mai există, precis, o fisură în eșafodajul spectacolului. Calea pe care și-o propune montarea - promițătoare, deși dificilă - presupunea forțe actoricești nu numai puternice, dar de calibre egale, or această condiție nu e respectată. Într-o distribuție ce acoperea, se pare, rolurile piesei, pînă la premieră au rămas doar patru interpreți. De va fi fost sau nu dezertare, cauzele ei nu interesează publicul, deci nici pe cronicar (ar interesa pe eventualul cercetător al noțiunii de profesionalitate în desfășurarea procesului artistic, teatral, dar nu despre asta este vorba alci). Handicapul a fost depășit, chiar foarte bine dacă ne gîndim la bogăția de sugestii pe care o oferă interpretarea "în canon" a partiturii. Deci: tot răul spre binel

Problema ce a rămas însă nerezolvată este aceea a diferenței de altitudine (și de amplitudine) între cei "patru negri mititei" rămași în joc. Spectacolul este ca o operă arhitecturală ce se sprijină pe patru piloni construiți din materiale diferite; e suficient să se încline într-o parte, să se năruie în alta și nu doar aspectul, armonia formelor ci chiar siguranța întregului edificiu sînt grav periclitate.

Vibrantă, tensionată, născută parcă dintr-o fulgerare de adevăr, creația Maiei Morgenstern ține piept cu strălucire interpretării datorate lui Dan Puric, actor din ce în ce mai interesant, cu compoziții de rafinată nuanțare, cu adîncimi de analiză dar și cu surprinzătoare accente ce nu țin de studiul unui rol ci mai curînd de intuiție, de un al șaselea simț. Sau cel dintîi: al scenei.

Alături de ei, Cecilia Bârbora Daneliuc are o evoluție nu păgubitoare spectacolului dar extrem de oarecare. În ceea ce-l privește pe Claudiu Istodor, prezența sa este o necurmată, obositoare gesticulație; gesticulează, evident, cu mîinile, dar parcă și cu ochii ori cu vocea.

Cu neîmpliniri, cu unele gînduri neîncheg**a**te sau cu altele rostite prea explicit, **Cruciada copiilor** la Teatrul Național este un spectacol care trebuie văzut. Pentru că există în el, cum spuneam, un filon prețios ce ar fi păcat să rămînă nedescoperit.

CRISTINA DUMITRESCU

foto: a. rosenthal

Maia Morgenstern și Cecilia Bărbora-Danieliuc

Dan Puric

DESTRĂMAREA UMANULUI

CLUJ - TEATRUL MAGHIAR

POLIȚIA, de Slawomir Mrozek • Teatrul Maghiar din Cluj • Data premierei: 5 octombrie 1990 • Regia: Árkosi Árpád • Scenografia: Antal Csaba • Distribuția: Csiky András (Șeful Poliției), Biró József (Deținutul), Nagy Dezsö (Sergentul - provocator), Borbáth Júlia (Soția sergentului), László Gerö (Generalul), Salat Lehel (Polițistul).

Ce este și ce i se poate întîmpla omului?

Într-o povestire a lui Poe, pacienții unui ospiciu se transformă în proprii lor supraveghetori. E simplu, uniforma rezolvă totul. Travestitul produce o serie de încurcături comice. Deși sub noua mască noi receptăm coerența ființială a nebunilor, totuși, ce mai qui pro quo, și ce mai rîdem! Da, însă mai tîrziu, la Kafka, Gregor Samsa se preschimbă într-un oribil gîndac. Aici, obiectivitatea auctorială spulberă orice iluzie despre om, neîndurarea e absolută și rîsul nostru îngheață. Din moment ce omul a încetat să mai fie o ființă coerentă, el poate fi orice, inclusiv contrariul. La Mrożek, Sergentul este provocator și, deopotrivă, polițistul care apără ordinea stabilită. Mai mult, el se metamorfozează în rebel, după cum rebelul și-a aplicat masca dublului său, aceea a adeptului, și a îmbrăcat uniforma de stîlp al puterii. Iată, ființa umană este anamorfotică; ridicolă și jalnică în același timp. În piesele lui Mrożek, neîndurarea se naște din umor și umorul din neîndurare. Depinde de trupa care pune în scenă o astfel de piesă, pentru ca balanța să stea în echilibru, să încline spre umor sau spre neîndurare. Oricum, nu există loc pentru idei înalte, sentimente frumoase și gesturi nobile. Așa se circumscrie, la dramaturgul polonez, statutul ontologic al insului uman.

În spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj, cu **Poliția**, văzut la Festivalul Național de Teatru (Premiul al doilea pentru spectacol, Premiul întîi pentru scenografie), sîntem integrați într-un topos concentrațional. Lumea este o închisoare, iar evenimentele și situațiile se învîrt în cerc, aceeași istorie ciclică și același destin se repetă. Deținutul schimbă uniforma vărgată cu aceea de aghiotant al Generalului, Sergentul va îmbrăca uniforma Deținutului. Primul va striga: "Trăiască majestatea sa unchiul!" (după ce i-a scuipat efigia), al doilea va exclama "Trăiască libertatea!" (după ce l-a idolatrizat pe unchiaș). Rolurile sînt interșanjabile, totul poate continua infinit și inutil, situația rămînînd aceeași: anxietate și teroare, euforie de farsă sinistră. Repetiția devine ceremonie și impune ritualul. Desigur, un ritual grotesc, cum este, de exemplu, interogatoriul, care repetă aceleași cuvinte, aceleași gesturi, aceleași acte. Actorii le execută mașinal și frenetic. Or fi aceste personaje izvodiri de panopticum, dar ei le înfățișează ca pe niște automate vii.

Spectacolul s-a jucat pe scena mare a Teatrului Național din București, noi, spectatorii, aflîndu-ne de asemenea în scenă, închiși din toate părțile. În mijlocul nostru s-a înălțat pe verticală o construcție metalică masivă, din gratii reci, apăsătoare și sumbre - deopotrivă locuință și temniță, închisoarea ridicîndu-se temeinic peste locuință, bine înfiptă în supunerea lașă a locuitorilor. Prin verticalizarea spațiului metalizat, decorul lui Antal Csaba, brăzdat de atîtea gratii și bare de susținere, creează iluzia psihologică a strîmtorării și, deci, imaginea aiuritoare a abisului. Dacă adăugăm ecoul metalic și halucinant al pașilor pe verticala spațiului, sîntem deja pe terenul experiențelor subliminare și pur senzoriale.

Spațiul acesta i-a fost necesar și eficient regizorului Árkosi Árpád (invitat, ca și scenograful, din Ungaria) pentru edificarea unui spectacol jucat, după opinia mea, într-un stil neonaturalist. Deși cu poliția care, în loc să fie exasperată de acțiunile rebelilor, se chinuie să-i inventeze pentru că altfel nu-și mai justifică existența ne aflăm în plin absurd, totul este comunicat teribil de real și de concret jucat cu intensă naturalețe. Chinuirea Deținutului la interogatoriu este chiar chinuire. Apa, turnată cu pîlnia în gîtul lui și împroșcată de acesta, îi atinge și pe spectatorii din zona apropiată. Dezbrăcarea uniformei de deținut și îmbrăcarea noului costum se întîmplă la scară de unu pe unu. De asemenea, în funcție de locul unde te-ai așezat, anumite elemente ale construcției metalice îți taie vederea unor porțiuni din secvențele reprezentației. Acțiunea scenică intens concretă și nu lipsită de cruzime demontează mecanismul disimulărilor, acceptării și compromisului, pune în lumină farsa existențială, falsitatea și derizoriul ființei umane.

Spectacolul începe cu o împușcătură și se termină cu o explozie. Un polițist fără grade (Salat Lehel) a împușcat un șobolan. Neparticipînd la jocul și la farsa puterii, om simplu el își îndeplinește mut și indiferent misiunea. Nu are valoare umană, ci numai instrumentală. Tocmai bun pentru a fi sacrificat. Simbolic, el este șobolanul. În final, va fi ucis de explozia bombei destinate Generalului, acesta scăpînd pitit în w.c.

Personajul central este Sergentul-provocator, metamorfozat în rebel. Nagy Dezsö îi joacă zelul, entuziasmele și frustrările, îi face vizibilă culpabilitatea pentru a-i închega apoi imaginea de călău devenit victimă cu aură de erou. Noi, însă, îi suspectăm aura deoarece e în logica învîrtirii în cerc, a ciclicității, ca mîine să semneze declarația de convertire la sistem și să-l aclame pe majestatea sa unchiul. (Acest "unchi" e sosia orwellianului Big Brother).

Csiky András, actor renumit, îl interpretează pe Comisar. Utilizează, succesiv ori simultan, măștile ipocriziei și insolenței, vicleniei și cinismului, cum îi șade bine unui ofițer torționar.

În ambele ipostaze (Deținut și Aghiotant), Biró József crează un ins ferm, un individ dintr-o bucată. Tocmai aducerea la același numitor a celor două extreme conține o mare doză de ironie și demonstrează destrămarea interioară a umanului.

Soția Sergentului (Borbáth Júlia) are o evoluție adecvată, conformă cu spațiul în care locuiește. E ridicolă, dar autentică.

Voi nota că niciunul dintre actori n-a strălucit în creații individuale, dar că toți și-au interpretat cu exactitate rolurile, care se asamblează ca plăcile de mozaic în rotundul acestei creații de referință.

Am început cu dimensiunea ontologică a acestui demers scenic. Evident, el are și o dimensiune politică. Dar realizatorii n-au exhibat-o, exterior și superficial. Ea este mai curînd dedusă din cea ontologică. Din punct de vedere politic, e limpede, avem de a face cu victimele unui sistem totalitar. După cum, din perspectiva morală, grotescul și deriziunea sancționează nepăsarea și lașitatea victimelor.

ION CALION

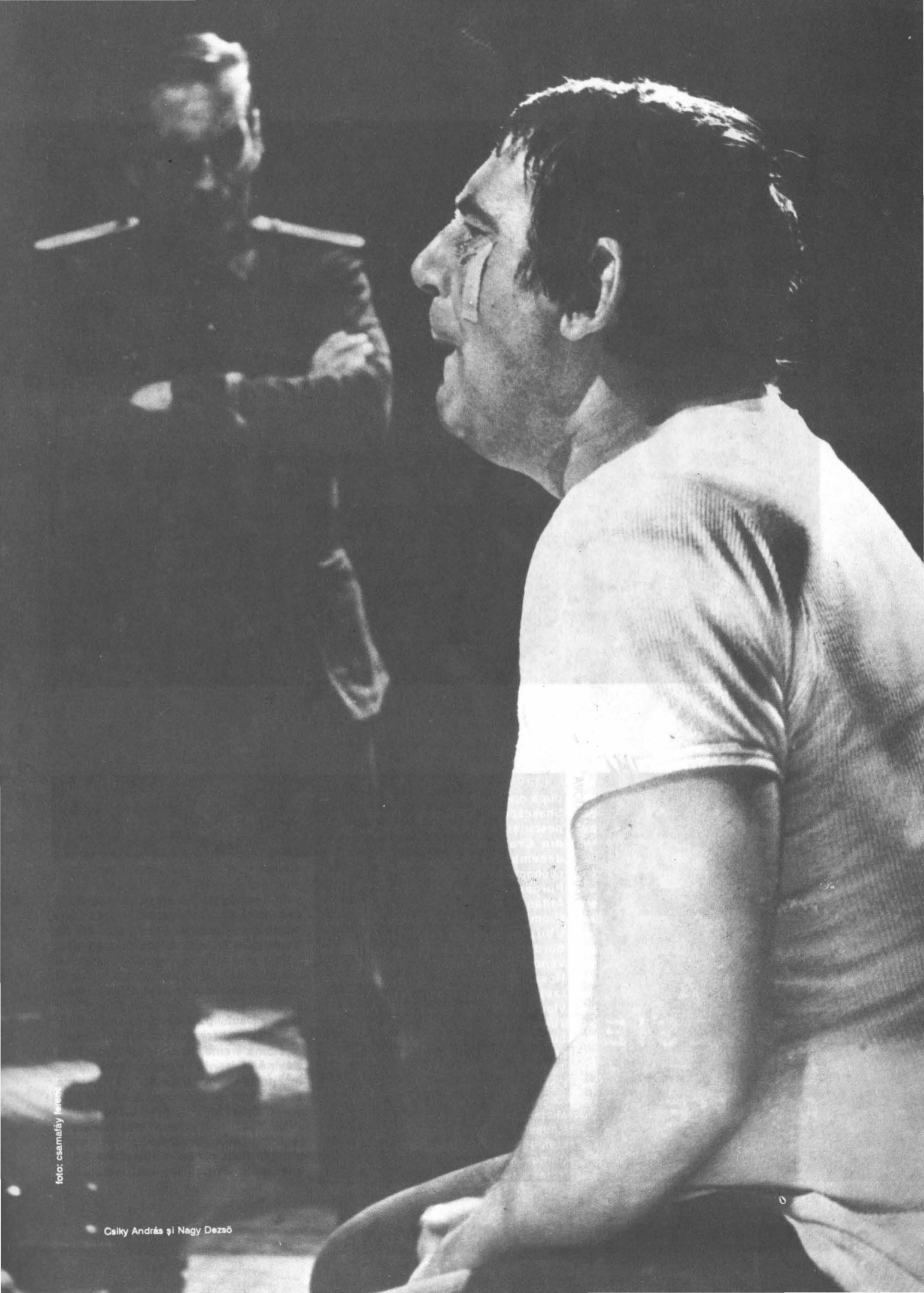


foto: csamaffy ferenc

Csiky András és Nagy Dezsö

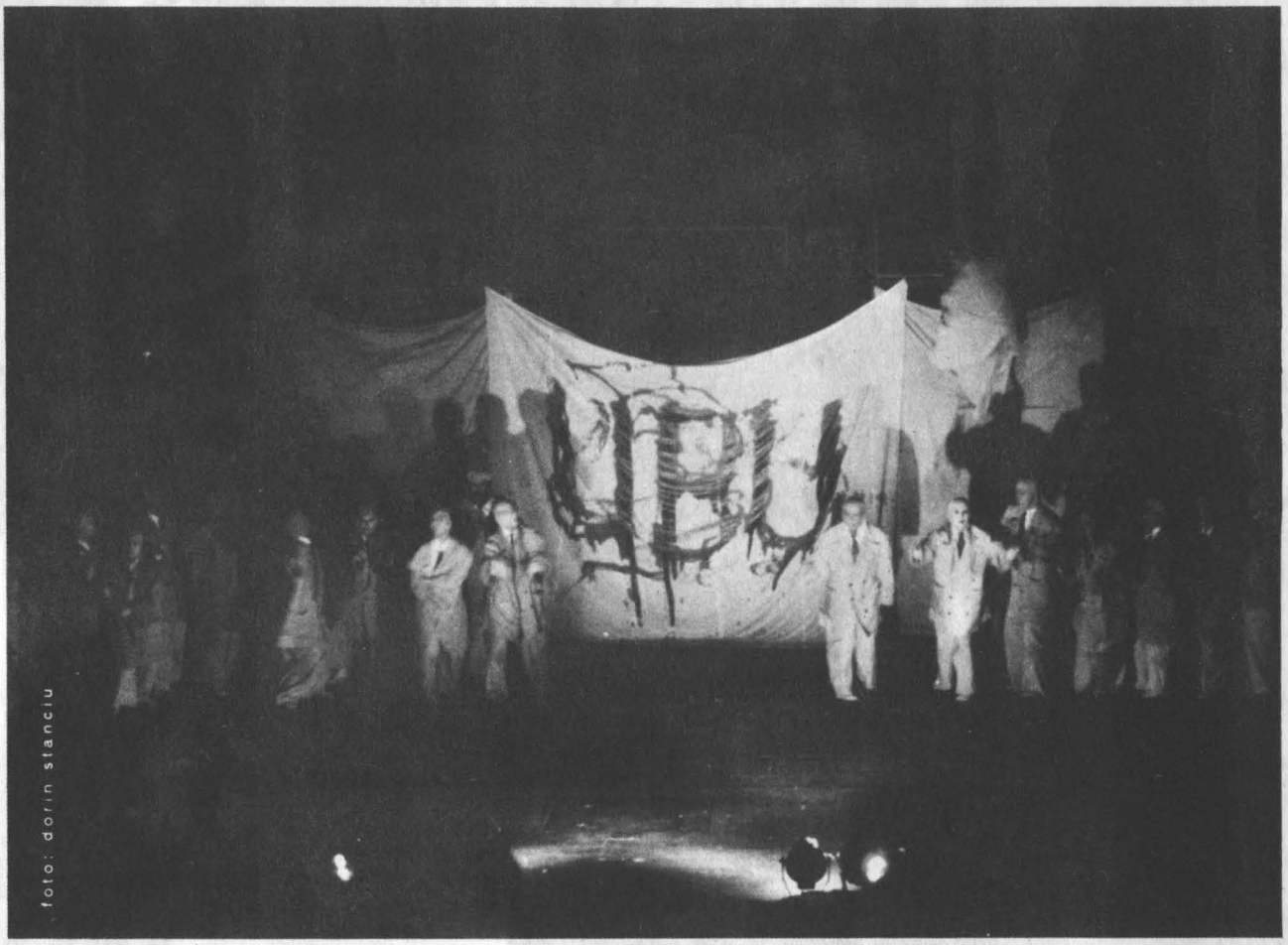
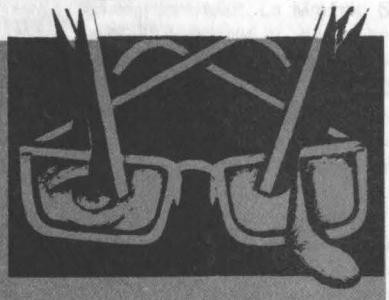


foto: dorin stanciu



DE LA OBSESIE LA MANIE

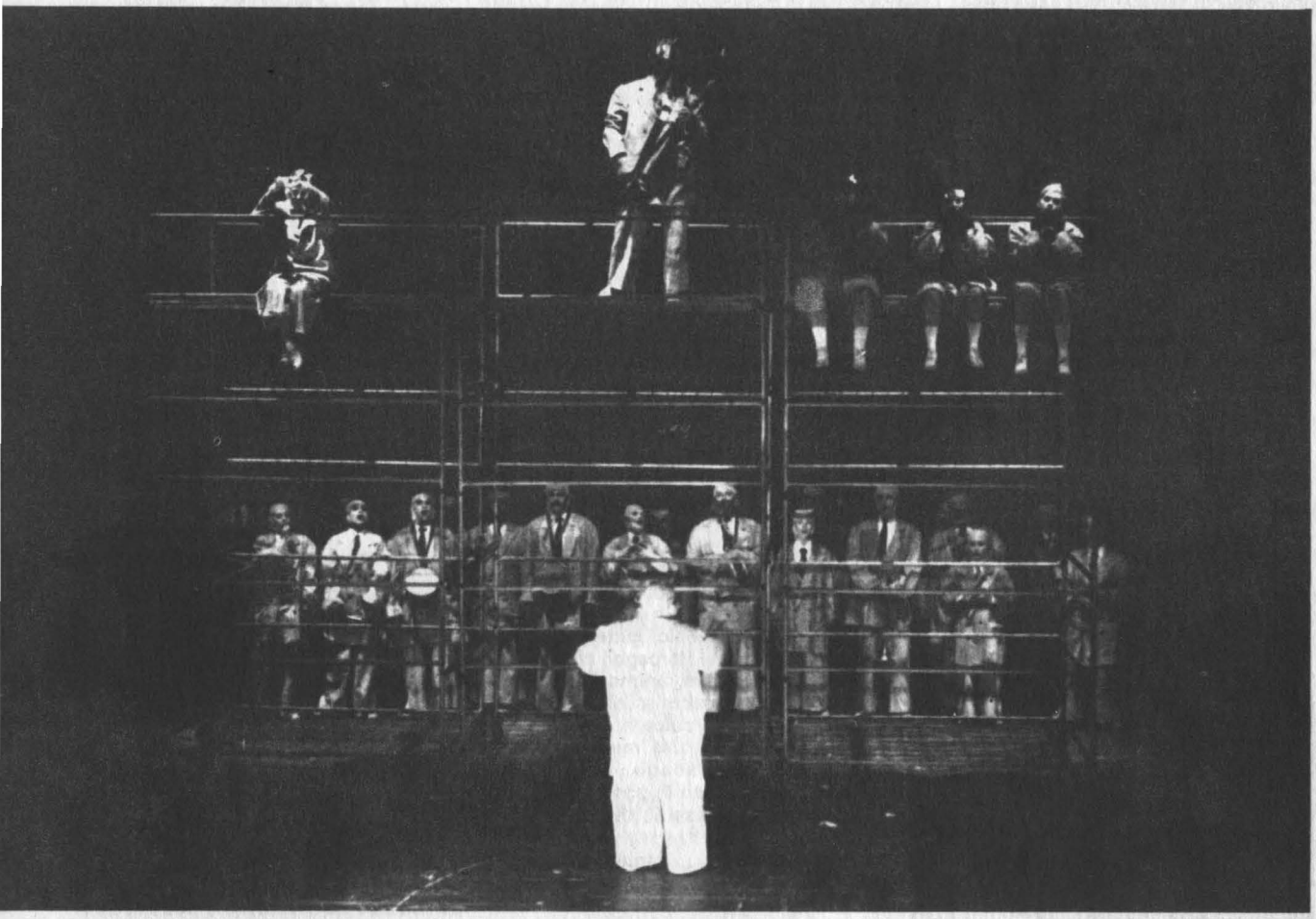
NAȚIONAL CRAIOVA

UBU REX CU SCENE DIN MACBETH după operele lui Alfred Jarry și William Shakespeare •Traduceri: Romulus Vulpescu și Ion Vinea • Teatrul Național din Craiova • Data premierei: 29 decembrie 1990 • Regia, scenariul, scenografia și ilustrația muzicală: Silviu Purcărete • Muzica originală: Nicu Alifantis • Distribuția: Ilie Gheorghe (Dom' Ubu); Valer Dellakeza (Madam Ubu); Angel Rababoc (Căpitanul Bordură); Remus Mărgineanu (Regele Venceslas); Tamara Popescu (Regina Rosamunda); Mirela Cioabă (Blegoslav); Ion Colan (Împăratul Alexei); Vladimir Juravle (Mihail Feodorovici); Tudorel Petrescu (Contele de Vitebsk); Lucian Albanezu (Ducele Curlandei); Marian Negrescu (Țepelușul Pulpană); Teodor Marinescu (Țepelușul Pajură); Constantin Cicort (Țepelușul Vipușcă); Anghel Popescu (Un nobil polonez); Minela Zamfir (Ladislav); Roxana Pera (Boleslav); Tudor Gheorghe (Macbeth); Leni Pințea Homeag (Lady Macbeth); Remus Mărgineanu (Regele Duncan); Natașa Raab (O vrăjitoare); Gabriela Baciu (O vrăjitoare); Monica Modreanu (O vrăjitoare) Lamia Beligan (O vrăjitoare); Valeriu Dogaru (Prezentator); Smaragda Olteanu (Prezentatoare).

Pe vremea lui Ceaușescu, era foarte la îndemînă să gîndești că pitorescul și sinistrul nostru lubit Conducător era, în multe privințe, mai rău ca domnul Ubu, paiața imaginată de Alfred Jarry; ceva mai complicată, chiar periculoasă, s-ar fi dovedit încercarea de a-l strecura în repertoriul unui teatru, mai ales în anii din urmă. Dacă, pînă la data schimbării regimului, personajul Ubu era o obsesie, în ultima vreme piesa lui Jarry tinde să devină o manie exprimată printr-un început de modă repertorială. Și dacă acum nimic nu te împiedică să joci **Ubu Rol**, a rămas la fel de greu să-l joci bine.

La Teatrul Național din Craiova, regizorul **Silviu Purcărete** riscă pariul și îl cîștigă - sau îl pierde - pe jumătate.

Aceasta, în pofida - sau tocmai din



cauza - unor handicapuri de natură ideatică, precum, de pildă, încercarea, inutilă din punctul de vedere al concepției de ansamblu, de a crea un scenariu prin împănarea textului cu o felie din **Macbeth** și cu comentarii proprii. Gestul este didacticist, ilustrativ, și cîtuși de puțin generator de surprize expresive, căci orice spectator cît de cît avizat știe că piesa a fost concepută de autorul său tocmai ca o parafrază în cheie grotescă și derizorie a tragediei shakespeareene. Forțarea unei uși gata deschise infirmă de astă dată aserțiunea conform căreia omul este singura creatură din care iese mai multă informație decît a intrat.

Un al doilea pericol ce pîndește demersul regizoral ar fi cel al banalizării prin echivalarea permanentă a acțiunii cu realitatea concretă a trecutului nostru recent, lucru care s-a mai făcut și, fără îndoială, se va mai face.

Însă, chiar dacă perspectiva adoptată nu adaugă nimic unor fapte deja știute, Silviu Purcărete rezolvă situația cu elegantă ingeniozitate, introducînd, la propriu, istoria domnului Ubu între coperțile "Cîntării României", prin deschiderea spectacolului de către doi sobri prezentatori secondați de un cor de roboți îmbrăcați într-un fel de salopete-uniforme, care declamă cu patos una dintre comicăriile lui Jarry.

Faptul că regizorul este și autor al unei inspirate scenografii și, împreună cu compozitorul **Nicu Alifantis**, al ilustrației muzicale dă un plus de coerență spectacolului. Costumele și însuși aspectul fizic al eroului și consoartei sale, precum și cele ale vrăjitoarelor din **Macbeth**, sînt memorabile.

Prin intermediul unui minimum de mijloace exterioare, actorii devin marionetele jocului de-a puterea. **Ilie Gheorghe** și **Valer Dellakeza** în rolul titular și respectiv în cel al consoartei acestuia, își schematizează viguros aparițiile, realizînd, în tușe groase și definitive, două imense caricaturi de coșmar.

Ceva mai puțin convingători, pentru că mai puțin oportuni, se dovedesc **Tudor Gheorghe** și **Leni Pinția Homeag** în rolurile lui Macbeth și reginei sale, realizate în cheie emfatic-tradițională. Faptul că domnul și doamna Ubu asistă, într-un teatru în teatru, la reprezentația cu **Macbeth** face să rezulte o trimitere la binecunoscuta scenă din **Hamlet**, ceea ce constituie, cred, un comentariu inutil al situației, neadăugînd nimic sensului de ansamblu.

În rest, adică în momentele cînd nu ambiționează să-și depășească partitura originală, acțiunea abil condusă lasă să se întrevadă un desen exact și totodată vivace al mișcării, în perfectă concordanță cu schematismul deliberat al textului. Silviu Purcărete reușește să demonstreze încă o dată că este unul dintre puținii directori de scenă de la noi capabili să creeze în mod expresiv personaje colective, să miște cu naturalețe mase de interpreți.

Cu toate minusurile consemnate, spectacolul are o amploare a sa, în buna tradiție a scenei craiovene.

DAN PREDESCU

ŞANSA ÎNTÎLNIRII CU ROLUL

NAŢIONAL IAŞI

AVARUL de Molière • Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" Iaşi • Data premierei: 11 noiembrie 1990 • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuţia: Dionisie Vitcu (Harpagon); Emil Gaju (Cleante); Doina Deleanu (Rosine); Doru Zaharia (Valère); Constanţa Lerca (Marianne); Liviu Manoliu (Anselme); Ada Gârţoman (Frosine); Gelu Zaharia (jupîn Simon); Adrian Tuca (jupîn Jacques); Petru Ciubotaru (La Flèche); Puşa Darie (jupîneasa Claudine); Ioan Sapdaru (La Merlouche); Dan Aciobăniţei (Brendavoin).

A-i oferi actorului marile roluri ale dramaturgiei universale, pentru care pare aproape predestinat, iată o obligaţie morală a regizorului, la care puţini dintre ei se mai gîndesc astăzi în mod serios. Şi cîţi actori străluciţi nu ajung să-şi încheie cariera, în care au jucat zeci sau chiar sute de roluri, fără a putea menţiona decît cîteva titluri mai cunoscute, de multe ori nici acelea de mîna întîi! În multitudinea nedreptăţilor cu care se confruntă zilnic viaţa unui actor, faptul de a nu i se fi oferit şansa întîlnirii cu rolul e de departe cel mai dureros şi îi strică adesea tot rostul fiinţei. Una e să-l fi jucat totuşi pe Hamlet şi cu totul alta să te gîndeşti o viaţă întreagă că poate şi tu l-ai fi putut juca, dar nu s-a găsit nimeni care să-l întrezărească în tine, care să te vadă în acest rol. Şi degeaba a scris cutare cronicar, văzîndu-te să zicem în Ioana Boiu, că ar trebui să joci Vidra, Doamna Clara şi Lady Macbeth, dacă tu n-ai apucat s-o joci nici pe Maricica Tunsu. Cîţi dintre regizorii de astăzi mai au timpul să se gîndească la actor şi chiar să pornească de la actor, preocupaţi cum sînt de materializarea viziunii lor regizorale, pentru care caută doar o piesă, şi încă una care - de preferinţă - să poată fi întoarsă pe dos? Dacă puţini dintre ei au rezistat acestei tentaţii, şi mai puţini se dovedesc capabili s-o depăşească, măcar informîndu-se că timpul i-a cam trecut, acum "purtîndu-se" din nou piesa autorului şi actorul cel mai indicat pentru ea.

Sînt, aşadar, suficiente motive pentru a saluta tenacitatea lui Dan Alecsandrescu în împlinirea unui gînd mai vechi: acela de a-l distribui pe Dionisie Vitcu în Harpagon. Dincolo de care sarcina regizorului nu rămînea mai uşoară, căci Avarul "său" trebuia să redevină al d-lui de Molière şi să placă d-lui spectator de azi, de la finele lui 1990 şi începutul lui 1991. Regizorul a optat pentru o formulă de teatru popular, în care drama lui Harpagon să se desfăşoare în veselia generală a celorlalţi, de pe scenă, dar şi din sală, crearea unei susţinute bune dispoziţii pe întreg parcursul spectacolului fiind de altfel unul dintre lucrurile care i-au reuşit în mod cert şi fără prea multe tente licenţioase, chiar dacă ele n-au lipsit. Colaborarea regizorului cu scenografa Emilia Jivanov duce şi de astă dată la realizarea unui ingenios şi funcţional cadru scenic, curtea plină de acareturi a jupînului Harpagon căpătînd o rafinată picturalitate, animată printr-un savuros du-te-vino al mişcării. Grijuliu cu detaliul şi pata de culoare, insistînd cu umor - deşi poate prea mult - pe consumarea unor scene amoroase, presupuse a avea loc în ponositul cupeu al lui Harpagon, plasat în centrul scenei, regizorul e pînă la urmă mai puţin grijuliu tocmai cu evoluţia lui Harpagon, deci cu ceea ce ar fi putut fi performanţa artistică a lui Dionisie Vitcu în acest rol, pentru care avea toate datele.

Şansa întîlnirii cu rolul nu e ratată, dar nu ajunge totuşi la acea strălucire a autodepăşirii artistice pe care o promitea şi pe care actorul o merita. Personajul, conturat cu siguranţă, în tuşe groase, păstoase, are o netăgăduită suculenţă comică şi nu- şi refuză un anume patetism al încrîncenării, dar e lipsit de fior tragic. Pe de altă parte, totul pare cumva cunoscut din evoluţiile anterioare ale actorului, izbucnirile sale "temperamentale" neînvederînd nici ele nuanţe noi, înviorătoare. E o interpretare viguroasă, sangvinară, dar nu o creaţie de palmares. Faţă de generozitatea aplauzelor publicului ieşean, excelentul actor Dionisie Vitcu a rămas, cel puţin la primele spectacole, încă dator. Cunoscîndu-i migala cu care-şi cizelează rolurile, nu e însă exclus să nu mai rămînă deloc dator la reprezentaţiile următoare, dacă spectacolul va compensa prin rodaj numărul poate prea mic de repetiţii.

Notabile, Ada Gârţoman (Frosine), Doina Deleanu (Rosine) şi chiar Puşa Darie, în jupîneasa Claudine. Percutante, apariţiile lui Ioan Sapdaru (La Merlouche). În bulversarea ininteligibilă prin care trec spectacolele Naţionalului ieşean, în stagiunea jubiliară a celor 150 de ani ai săi, Avarul montat de Dan Alecsandrescu e măcar reconfortant.

UN CAZ DE TRĂDARE

NAŢIONAL IAŞI

TRĂDAREA de Harold Pinter • Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" Iaşi • Data premierei: 11 octombrie 1990 • Regia : Nicoleta Tola • Scenografia: Andreea Iovănescu • Distribuţia: Violeta Popescu (Emma); Emil Coşeru (Jerry); Sergiu Tudose (Robert).

Piesă "rea" (adică bună), scrisă nervos, în secvenţe scurte, dinamice, de o virulenţă intrinsecă, veştejind bunăcuviinţa aparenţelor, **Trădarea** lui Harold Pinter ar fi avut nevoie de o "tăietură" regizorală cam ca aceea a lui Ivan Helmer din Îngrijitorul de la Teatrul Mic, de care ne despart vreo două decenii. Nicoleta Toia a pus-o în scenă mai "aşezat", mai "bătrîneşte" şi chiar mai "duios", scriiturii dramatice în alb-negru suprapunîndu-i-se dulcege proiecţii de fotografii color, ca şi cum "parfumul amintirilor", demn poate de un Ionel Teodoreanu, ar putea avea totuşi legătură cu "ecorşeul" lui Harold Pinter, fie la Paşcani, fie la Dolhasca. Andreea Iovănescu, scenografă altfel inventivă, i-a făcut de astă dată un decor bun pentru orice staţie, din moment ce nu e de fapt de niciunde şi de nicăieri. Pur şîngele englezesc al triunghiului conjugal din piesă o ia domol la trap mioritic şi o ţine tot aşa vreme de două ceasuri, în care, tocmai pentru că nu se "întîmplă" nimic, ar fi trebuit să se petreacă totul, ţinîndu-ne cu sufletul la gură. Molcomindu-şi pînă la vătuire sacadatele ritmuri interioare, piesa pare o poveste de demult, din dealul Copoului, căpătînd chiar un iz moralizator, în sensul că ar fi bine să fim întotdeauna mai circumspecţi cu prietenii noştri, dacă sîntem căsătoriţi. Putem să fim de acord, dar asta nu înseamnă că ne plictisim mai puţin.

Şi piesa şi actorii meritau o soartă mai bună. Căci ei nu sînt alţii decît Sergiu Tudose, Emil Coşeru şi Violeta Popescu, adică trei dintre cei mai preţuiţi actori ai scenei ieşene. Primii doi nici n-ar fi fost chiar aşa de rău distribuiţi, mai ales dacă şi- ar fi inversat rolurile. Acum, ce să facem, să le spunem c-au fost oricum onorabili sau corecţi, numai pentru că n-au ieşit din buiestru?

Emil Coşeru şi Sergiu Tudose

ZAMOLXE DE LA PIETRĂRIE

CHIȘINĂU
IAȘI

ZAMOLXE de Lucian Blaga • Teatrul "Ion Creangă" din Chișinău - Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași • Data premierei: la Chișinău - 19 septembrie 1990, la Iași - 20 octombrie 1990 • Regia: Silviu Fusu • Scenografia: Rodica Arghir • În rolul titular: Emil Coșeru.

Împuținată ca text, văduvită de semnificații, dar plimbată pe coclauri, adică "la pietrărie", piesa lui Blaga devine o succesiune de tablouri vivante, mai neaoșiste decît în "Cîntarea României", fondul tracogetic fiind forat pînă în substratul său boșimanic. "Teatrul etnografic" cultivat cu atîta doctă incultură de dl. Silviu Fusu n-are legătură nici cu teatrul, nici cu etnografia. "Poetica" reîntoarcere în peșteri care ni se propune are oarecari contingențe cu o anume tradiție, dar nu ține de cald. Mai ales pe drumul care auzim că ar trebui să ducă spre Europa.

Bunacredință a d-lui Ion Coșeru, în rolul titular, și remarcabila putere de sacrificiu a trupei Teatrului "Ion Creangă" din Chișinău nu pot scoate această coproducție a Naționalului ieșean de sub zodia unui neosămănătorism mort înainte de a se naște. Cît despre îndepărtarea publicului de la teatru spre "pietrărie" - loc poate încîntător vara, nu însă și pe frigul și vîntul lunii noiembrie! - ea ține, probabil, de cucerirea unor noi spații "vitale" pentru supraviețuirea teatrului, în condițiile economiei de piață!

P.S. Dacă, așa cum am început, noi trimitem cei mai proști regizori la Chișinău, iar dînșii nu rămîn cu nimic mai prejos prin regizorii care vin să monteze la noi, putem nădăjdui, într- adevăr, într-o circulație a valorilor spirituale reciproc avantajoasă? Cînd știm atît de bine să ne furăm singuri căciula, și unii și alții, rezultatul poate fi previzibil.

AELESAODNAED

NAȚIONAL IAȘI

SERPENTINA de Tancred Dorst • Teatrul Național "Vasile Alecsandri" Iași • Data premierei: 8 noiembrie • Regia: Ovidiu Lazăr • Scenografia: Marfa Axenti • Distribuția: Ioan Sapdaru (Anton); Teodor Corban (Rudolf); Emil Gaju (Kriegbaum).

O piesă scurtă și clară de Tancred Dorst, **Serpentina**, e metaforizată și vizualizată de tînărul regizor Ovidiu Lazăr pînă la ininteligibil și insuportabil, în convulsii mizanscenice a căror logică e inutil a o căuta altundeva decît în strădania de a face textul de nerecunoscut. Strădanie încununată de succes grație și scenografiei apocaliptice semnate de Marfa Axenti, care poate că n-a făcut totuși altceva decît ce i s-a cerut. Cum au făcut și actorii, risipind o mare cantitate de energie (Emil Gaju și Teodor Corban) și chiar de har (Ioan Sapdaru). Dacă irosirea muncii atîtor oameni n-ar fi realmente dezolantă, mai că ți-ar veni să te-ntrebi de cînd s-a mutat cooperativa "Munca în zadar" la Teatrul Național din Iași și cît vor mai dura ridicolele "experimente" ale lui Ovidiu Lazăr, la care toată lumea cască gura ca la panaramă, "simțind" că e scris adînc?

O fi el "necopt", dar alții nu mai au scuza asta.

P.S. În titlu nu s-a strecurat nici o greșeală. Citiți-l și dvs. de-a-ndoaselea! Altfel, "e scris adînc": sonoritățile care-l compun vădesc incantații sugestive, în irizări metaforice, care nu așteaptă altceva decît coada la casa de bilete a teatrului, pentru a se "implementa" definitiv în viața noastră teatrală.

VICTOR PARHON

EXERCIȚIU DE EXPRIMARE ÎNTR-O LIMBĂ NECUNOSCUTĂ

BACĂU

BALCONUL de Jean Genet • Traducere de Constantin Pavel • Teatrul "Bacovia" din Bacău • Data premierei: 4 noiembrie 1990 • Regia: Mihai Manolescu • Scenografia: Victor Crețulescu • Distribuția: Mihai Drăgoi (Episcopul), Stelian Preda (Judecătorul), Viorel Baltag (Arthur și Călăul), Dinu Cezar (Generalul), Florin Crăciunescu (Șeful poliției), Florin Gheucă (Bătrînul) Ion Goranda (Roger), Narcis Serghiev (Bărbatul), Radu Bogdan Ghelu (Un revoltat), Livius Rus (Trimisul Curții), Gheorghe Cancel (Primul fotograf), Victor Călinescu (Al doilea fotograf), Dinu Apetrei (Cerșetorul, Sclavul, Irma), Ioana Ene (Regina), Florina Nițu, Dana Olaru (Femeia), Firuța Vădeanu (Hoața), Doina Iacob (Carmen), Tatiana Ionesi (Chantal), Constanța Zmeu (Curtezana), Corina Bălăită (Animatoare).

Oare de ce - mă întrebam nu demult - înainte vreme un spectacol anodin sau chiar rău croit ne mîhnea doar, pe cînd acum ne îndurerează? De unde disconfortul și chiar stupoarea pe care le resimțim astăzi? La urma urmelor, în echilibru cu lucrul bine făcut, cu elaborarea valorii, producerea de erori e nu doar posilă ci, uneori, necesară. Și atunci de ce intrăm în panică în fața erorii?

S-ar putea aproxima un răspuns: construind cu totală libertate, răspunderea creatorului e maximă, iar scuzele circumstanțiale au devenit minime. Atunci cînd, în cîteva luni, se înșiruie 3, 4, 5 spectacole stîngace ori de-a dreptul amorfe plecînd de la texte bune ori de la capodopere, fenomenul devine alarmant.

Pînă în decembrie '89 perspectiva de a introduce în repertorlul vreunui teatru **Balconul** lui Jean Genet era de neimaginat. Geniul vitriolant al autorului a fost timp de decenii inaccesibil scenei românești: Genet era declarat cu obstinație morbid, decadent, dușmănos,..."de dreapta". Nu fără o involuntară dreptate, căci el este cîte puțin din toate acestea și ceva pe deasupra. Abia în 1987-1988, la București și la Brăila s-a montat în premieră una și aceeași piesă, **Cameristele**, înșelîndu-se vigilența cenzurii. Ambele spectacole s-au bucurat, la vremea lor, de aprecieri meritate.

Așa că **Balconul** era așteptat cu nerăbdare. Cu atît mai tristă frustrarea pe care o provoacă această premieră băcăuană.

"Marele balcon", "casa de iluzii", "bordelul", în fine, care e subiectul și obiectul piesei configurează un nucleu metaforic de mare forță. Lumea în care trăim aproape inconștienți, ne transmite Genet, e o imensă cutie în care ne sînt protejate și îmbuteliate viciile și slăbiciunile, malformațiile și handicapurile, autoiluziile și trișarea. Mai mult decît atît, ea și-a elaborat o mașinărie perfectă a ritualizării, oferind acele măști conjuncturale capabile să transforme, ciclic, falsul în realitate, imaginația în existență, sublimul în grotesc (și invers), pentru propria noastră plăcere. Artificialul a reordonat natura noastră intimă, obligîndu-ne să nu mai suportăm decît produsele sale. Gîndirea lui Genet concepe astfel o tramă narativă în care, mai întîi, spectatorul poate descompune mecanismele infernalei mașinării de auto-păcălire, pentru ca apoi să confrunte, prin intermediul ei, brutalitatea vieții cu brutalitatea mistificării acesteia. Oricare revoluție, afirmă dramaturgul, tinde să distrugă "marele bordel" și sfîrșește prin a i se subordona. Tensiunea ideală a libertății e înmormîntată în efigia ei de carton.

Ce vedem însă în montarea Teatrului Bacovia? În primul rînd un decor greoi, cu accente vag baroce, decor ce are **avantajul** de a se lăsa manipulat într-un timp egal cu cel al jocului de scenă. Efectul construcției scenografului Victor Crețulescu asupra spectacolului este acela de a lungi la nesfîrșit desfășurarea reprezentației, secționînd coloana vertebrală a acesteia prin refuzul oricărui ritm. Vedem apoi un bogat "corp ansamblu" de tinere care figurează personalul sofisticatului stabiliment: toate sînt îmbrăcate cu o lipsă de fantezie și de gust ce evoluează gradat între carnavalul de cămin cultural și sorcovă. Nici actrițele cu roluri mai importante nu se bucură de un regim preferențial, ceea ce dă întregului un aspect de improvizație dezolantă.

Treptat sîntem obligați să observăm că strălucirea tipic franțuzească a unui text bazat pe paradox și simbol eșuează fără speranță, ca un transatlantic într-un banc de nisip saharian, din pricina unei evidente greșeli de pilotaj. Condusă într-un sistem realist-academic de către regizorul Mihai Manolescu, farsa tragică și echipa care o interpretează produc un soi de lungă demonstrație: metafora se dizolvă în alegorie, iar dramaticele răsturnări de situații se desumflă în sclifoseli prăfuite. Jocul crud căruia spectatorul ar fi trebuit să-i fie supus, descoperind cutremurat că propriile sale aspirații și credințe pot fi transformate în umbre false, golite de viață, se metamorfozează într-o torturantă vorbărie.

Interpretarea actorilor, din această pricină, e greu de analizat. Plecînd de la stratul de adîncime al textului, ei ar fi trebuit să-și dozeze cu finețe mijloacele pentru a scoate la lumină o continuă duplicitate, rămînînd cu toate acestea mereu credibili artistic. Spre a obține o asemenea performanță, regizorul era obligat nu numai să reveleze acea structură de adîncime, ci și să elaboreze, cu ajutorul echipei sale, un stil coerent de joc, al dublei oglindiri. Nici una, nici cealaltă nu se întîmplă. În fapt, depășiți de situație, cei cîțiva eroi ai tragicei farse (Florin Crăciunescu, Ioana Ene, Mihai Drăgoi, Doina Iacob, Stelian Preda, Viorel Baltag și ceilalți) se ciocnesc cînd de retorism, cînd de afectarea patetică, cînd, cel mai adesea, de o senină și cronică neînțelegere.

Cînd se montează, pentru prima (sau a suta) oară un text care și-a cîștigat deja clasicitatea (ori măcar gloria), cea dintîi întrebare logică ar fi ce a intenționat regizorul să transmită prin intermediul acelui text. E o întrebare la care spectacolul lui Mihai Manolescu (altminteri un regizor cu atîtea reușite), nu poate răspunde, din păcate.

MIRUNA RUNCAN

foto: dorin stanciu

Liviu Timuş, Constantin Ghenescu şi Oana Albu-Birău

CA UN FLUTURE ÎN INSECTAR

PIATRA NEAMŢ

GARDEN PARTY de Vaclav Havel: Traducere de Jean Grosu • Teatrul Tineretului Piatra Neamţ • Data premierei: 25 octombrie 1990 • Regia: Emil Mandric • Scenografia: Diana Cupşa • Ilustraţia muzicală: Cristian Misievici • Distribuţia: Ion Muscă (Hugo Pludek), Cornel Nicoară (Oldrich Pludek), Cătălina Murgea (Bozena Pludkova), Constantin Ghenescu (Ferda Plazak), Corneliu Dan Borcia (Directorul serviciului pentru deschiderea şedinţelor), Liviu Timuş (Secretarul comisiei de lichidare), Oana Albu-Birău (Secretara comisiei de lichidare), Florin Măcelaru (Petr Pludek), Daniela Bucătaru (Amalka).

Nu mi se pare nefirească (şi nici neapărat nocivă) graba cu care teatrele, unii regizori s-au aruncat cu o foame lesne de înţeles asupra unor texte imposibil de montat 'pînă în ianuarie '90. Obsesia recuperării unui timp evaluat în opere interzise, în nume ce produceau oroare puterii, nu mai puţin în gînduri sechestrate înainte de a deveni realitate artistică este omenească, este motivată atît la nivel individual cît şi, aş zice, la unul mai general - al unei culturi înţesate de goluri care se vor (se cer) umplute. Problema este cum, cît de repede, cu ce (sau cu ce mai întîi). Dar, se pare, nu-i acum vremea analizelor, ci a faptelor. Iar apariţia pe afişe a numelui lui Vaclav Havel era dintre cele mai fireşti şi mai îndreptăţite. Nu voi repeta motivele, fiind îndeobşte cunoscute (măcar "după ureche"). **Garden party**, a cărei premieră la "Teatrul de la Balustradă", în 1964, a produs ecouri atît de puternice încît au ajuns chiar şi pînă la noi, a fost tradusă cu maximă repeziciune de entuziastul Jean Grosu. A şi circulat: Harag, Ciulei, Horia Lovinescu, Miron Radu Paraschivescu fiind cîţiva dintre cei care şi-au construit spectacolul imaginar, cu maximă grijă interzis de respectivele "servicii de lichidare". Acum, primul în competiţia recuperării a ieşit Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, Emil Mandric asumîndu-şi dificilul rol de a argumenta prin reprezentaţie valoarea opţiunii.

Dar există, din păcate, ceva care apasă ca o povară, dacă nu anulînd, atunci măcar îngrădind libertatea artistului care doreşte să pună în circulaţie normală - adică scenică - un text dramatic aureolat cu un sfert de veac în urmă de nimbul unui curaj artistic (absurdul, ca modalitate de expresie teatrală, era în plină efloreşcenţă), dar şi al unuia civic şi politic. Acest **ceva** este, cred, privirea spre înapoi ce-şi propune să topească într-o clipă dilatată un timp iremediabil pierdut, amînînd azi-ul, acum-ul consubstanţial reprezentaţiei în incertitudinea unui prezent ce-i scapă printre degete. Chiar dacă nu într-un mod agresiv şi deranjant, întregul spectacol cu **Garden party** compus de Emil Mandric şi actorii de la Piatra Neamţ mi s-a părut a se plasa, cu un fel de melancolie subconştientă, în anii '65-'66. Dar cum în realitatea lor el nu şi-a avut locul, iar în cea de acum este fără a fi, l-am privit ca pe un posibil obiect dintr-un muzeu al visurilor neîmplinite.

Într-adevăr, un obiect posibil: rotund, unitar, cu o construcţie clară. Desfăşurată într-un spaţiu ce dă senzaţia de vid - obiectele imaginate de Diana Cupşa nu fac decît să accentueze abstractul unei vieţi lipsite de viaţă - acţiunea este de fapt numai simulacrul unei acţiuni ce se întrupează numai prin limbaj şi din limbaj. Cuvîntul dislocă întîmplarea, i se substituie, golindu-se pe sine de substanţă. Personajele devin emiţătoare ale unor gînduri prefabricate, ale unor întrebări prefabricate, ale unor nelinişti şi răspunsuri aşijderea. Absurdul e prezentat ca atare, să-i zic aşa, în stare pură. Replicile se aud bine, umorul lor intrinsec - iscat, de pildă, din înlănţuirea dementă a unor deducţii logice lipsite de baza unei premise cu rădăcinile în realitate - este

foto: dorin stanciu

Ion Muscă, Oana Albu-Birău, Constantin Ghenescu şi Liviu Timuş

receptat de privitor. La acest nivel de înţelegere şi tălmăcire scenică a textului lui Havel montarea rezistă, este percutantă, actorii se achită, unii chiar cu brio, de dificila sarcină. Pludek-tatăl, în interpretarea lui Cornel Nicoară, pune o pasiune tîmpă, dar arzătoare, în demonstraţia, a cărei măreţie îl obsedează, despre importanţa păturilor mijlocii în istorie. Pludkova apare, înfăţişată de Cătălina Murgea, masivă, asexuată tovarăşă de viaţă, rigidă, preocupată de viitorul fiilor în limitele stricte ale convenţiei întronate de societatea în care trăieşte (mediocrul adaptabil merită efortul punerii în mişcare a relaţiilor care să-i înlesnească parvenirea, iar intelectualul, sărman om de prisos, doar pe acela al salvării eventuale printr-un mariaj care să-i îmbunătăţească dosarul). În Hugo Pludek, "eroul" piesei, Ion Muscă reuşeşte să gradeze cu exactitate profesională evoluţia personajului de la tînărul cuminte, ascultător, cu preocupări "serioase" (doar joacă şah! - dar ce ironie ascunsă: de unul singur, fiind cînd el cînd adversarul lui, şi unul şi altul, sau nici unul nici altul, un nimenea ce se mulează pe situaţia propusă) la individul care "prinde" cu repeziciune, ajungînd să domine sistemul aberant în care forma goală, fără de substanţă, se revarsă într-un limbaj de o ameţitoare absurditate. Constantin Ghenescu, Corneliu Dan Borcia, Liviu Timuş, Oana Albu-Birău compun, la rîndul lor, cvartetul bine acordat al reprezentanţilor alienaţi ai unui mecanism (sistem) politic în care minciuna sfruntată a devenit postulat, dezumanizarea o premisă, iar prostia înfricoşătoare (dar şi înfricoşată, laşă) punct de sprijin. Episodic în text şi spectacol, în rolul lui Petr Pludek, Florin Măcelaru i-a nuanţat cu o undă de ironie bonomă şi jucăuşă prezenţa mereu nedorită de ceilalţi.

Totuşi, ce nu mi se pare a fi reuşit să transmită spectacolul semnat de Emil Mandric? Motivaţia, depinzînd de acel acum, aici, a opţiunii pentru textul lui Havel. Mai întîi, găsesc a fi vorba despre însuşi modul în care judecîndu-ne pe noi înşine, propria istorie, înţelegem absurdul unei societăţi, al unui sistem căruia abia de i-am supravieţuit. Cumplit, după opinia mea, este tocmai faptul că acest absurd, acest mecanism inuman a existat şi s-a născut **din** viaţă. I-a copiat formele şi, cu o incredibilă vitalitate, s-a dezvoltat cancerigen cotropind, devorînd fiinţele. Acest "mecanique plaqué sur le vivant" este sursa, cum a definit-o Bergson, a rîsului, a naşterii situaţiei comice. Cei mai de seamă creatori de teatru al absurdului au recunoscut-o, s- au alimentat din ea. Iar Havel este unul dintre ei. Or, tocmai acest important, esenţial nivel este neglijat în montarea de la Piatra Neamţ. Aşezat dintru început în zona absurdului - plecînd, deci, din chiar sfera lui - , el îşi pierde seva, rămîne uscat, ca un fluture prins în insectar. Pe de altă parte, astăzi nu pot să nu descopăr în piesa lui Havel o idee profundă, un adevăr confirmat de şaizecişioptul praghez, de anii noştri din urmă şi care m-aş fi aşteptat să răzbească în şi prin spectacol: deschiderea şi lichidarea ei, şi iar deschiderea şi iar lichidarea ei, jocul acesta ridicol şi terifiant al puterii totalitare de-a liberalizarea - cînd lăsată să zburde zglobiu, cînd cu zăbala rupîndu-i dinţii - a fost unul în cerc închis care n-a însemnat, mereu, decît lichidarea oricărei speranţe de deschidere. O farsă tragică în care am jucat cu toţii, în care clipa de speranţă a fost scump plătită (să nu ne mai amintim, oare, de anii şaizeci?). Ca orice artist autentic, Havel a prevăzut, **a ştiut**. Doar ruperea cercului, contestarea sistemului, a întregului mecanism absurd, a putut însemna o ieşire. O deschidere.

MIRUNA IONESCU

BĂTRÎNELE NOASTRE „ȘOPÎRLE”

PITEȘTI

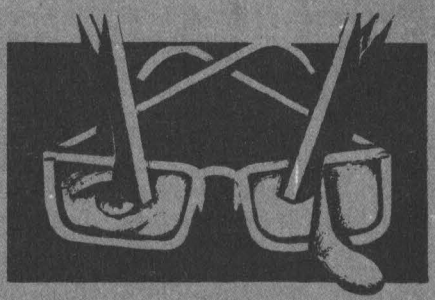
HULIREA, PERSECUTAREA ȘI ASASINAREA LUI JEAN-PAUL MARAT REPREZENTATĂ DE GRUPUL TEATRAL AL OSPICIULUI DIN CHARENTON SUB CONDUCEREA D-LUI DE SADE de Peter Weiss • Teatrul “A.Davila” din Pitești • Traducerea: Gellu Naum • Data premierei: 16 decembrie 1990 • Regia: Cristina Ioviță • Scenografia: Mugur Pascu • Distribuția: Ion Roxin (Marchizul de Sade), Cristian Tutză (Jean- Paul Marat), Carmen Roxin (Simone Evrard), Maria Junghietu (Charlotte Corday), Sorin Zavulovici (Duperret), Dan Ivănesei (Jacques Roux), Aida-Doina Stan (Kokol), Petrișor Stan (Polpoch), Andreea Raicu (Cucurucu), Angela Radoslavescu (Rossignol), Emilian Cortea (Anunțătorul), Ion Focșa (Coulmier).

Scrisă în 1964, piesa lui Peter Weiss cu un titlu lung cît o nuvelă scurtă - **Die Verfolgung und Ermourdung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade** - a apărut în România în 1967, în traducerea rafinată (dar cu un titlu și mai lung) semnată de Gellu Naum. Oamenii de teatru au fost deosebit de interesați de text (i-au spus, bineînțeles, doar **Marat-Sade**) și pentru mulți dintre ei piesa lui Weiss a constituit ani la rînd o seducătoare ispită, dacă nu chiar o tentativă - prompt refuzată - de a o pune în scenă. Și cum să nu fi fost ispitiți de o parabolă despre tirania născută sub stindardul luptei pentru libertate, despre idealuri înalte convertite în crime sistematice și abjecte, despre o lume în care granița între nebunie și sănătate a rațiunii nu e întotdeauna sigură și nu e niciodată acolo unde se afirmă!

Iată că la mai bine de două decenii de cînd circulă prin culise, piesa lui Peter Weiss apare în premieră pe țară la Teatrul “A. Davila” din Pitești, în regia Cristinei Ioviță și scenografia lui Mugur Pascu.

Declarîndu-se interesată de piesa lui Weiss privită ca “un mister al Patimilor intelectualului în contact cu Revoluția”, regizoarea își motivează, în caietul-program, opțiunea: “De ce o reprezentăm noi, acum, în noiembrie 1990 (sic), la Pitești? Desigur, fiindcă am avut o revoluție și merită să medităm asupra acestui eveniment, iar piesa ni se pare cel mai bun exercițiu de meditație colectivă asupra acestui subiect”. Din păcate, însă, spectacolului îi lipsește în primul rînd caracterul meditativ, de generalizare a unei experiențe în sensul esențializării, al desprinderii unor idei dintr-un vălmășag de întîmplări, de fapte. Apelul la actualitate se produce într-o cheie minoră, mai curînd prin “apropouri”, prin complice clipiri din ochi la un cuvînt, la un gest, la o declarație valabilă atunci ca și acum, acolo ca și alci. Reîntîlnim acel tip de aluzii, de “șopîrle” cu care ne obișnuisem de-a lungul anilor și pe care le apreciam pentru că atunci reprezentau o formă de curaj, singura cu putință.

Autorii spectacolului (observația vizează regia, dar în egală măsură scenografia și interpretarea) sînt evident captivați de bizareria spațiului de joc propus de piesă - un ospiciu - de virtualul pitoresc al personajelor, pensionari ai acestui stabiliment. Pasionîndu-se pentru posibilitățile scenice oferite de context, ignoră, însă (ori trec prea ușor peste), una dintre cele mai interesante idei ale textului - granița incertă între rațiune și



AȘTEPTÎND BRIZA

SIBIU, SECȚIA GERMANĂ

ÎN LARGUL MĂRII de Slawomir Mrożek • Teatrul de Stat din Sibiu, secția germană • Data premierei: 26 aprilie 1990 • Regia: Gheorghe Marinescu • Scenografia: Horațiu Mihaiu • Distribuția: Kurt Konradt (Naufragiatul slab), Rolf Maurer (Naufragiatul gras), Wolfgang Ernst (Naufragiatul mijlociu), Georg Potzolli (Poștașul), Kurt Markel (Lacheul)

Avînd de luptat cu nenumărate greutăți și probleme postrevoluționare (lucru pe care l-am mai semnalat în revista noastră), fără a le fi putut încă rezolva pe acelea prerevoluționare, moștenite, Teatrul de Stat din Sibiu nu se dă, totuși, bătut și încearcă să existe mai departe în viața culturală. Într-un mod în general demn. O dovedește și mai vechea premieră cu **În largul mării**, spectacol ce a participat (evident, în urma selecționării) la primul Festival național de teatru “I.L.Caragiale”. Efortul realizatorilor de a lansa în România una dintre piesele (prea) puțin cunoscute ale lui Mrożek e cu atît mai demn de stimă cu cît necazurilor “de obște” ale teatrului sibian li se adaugă, în cazul secției germane, unul specific, din păcate mai greu de înfruntat decît, de pildă, lipsa de recuzită: diminuarea constantă a numărului de spectatori “proprii”. Este un aspect asupra căruia ne-am oprit și în legătură cu Teatrul Evreiesc de Stat și care merită o discuție separată întrucît el atrage după sine consecințe cum ar fi structura repertoriului, calitatea montărilor și altele. Pînă la deschiderea acestei discuții ne vom mărgini însă la constatarea că, în speță, alegerea piesei dramaturgului polonez se arată judicioasă atît din punctul de vedere al adecvării la posibilitățile trupei cît și din acela al calităților ei literare și scenice.

Scris în 1961, textul propune, în modalitatea absurdului grotesc, o ecuație de interes, s-ar zice, mereu crescînd: individul în colectivitate (“societate”), adică într-o mulțime de euri care, din cauze de moment (calamități mai mult sau mai puțin naturale) ori de perspectivă (dorința de conservare a unui sistem dat), se dizolvă într-un confortabil noi, agresiv pînă la crimă față de un el ales la întîmplare sau cu bună știință.

În spectacolul sibian, regizorul Gheorghe Marinescu a atribuit, prin detalii de comportament și de costum, identități precise celor trei naufragiați dintre care unul va trebui să se sacrifice pentru supraviețuirea celorlalți. Astfel, Naufragiatul slab (victima) este intelectualul neajutorat, altminteri deloc dispus la “gesturi eroice” dar care, în fața deciziei implacabile a “majorității”, sfîrșește prin a

nebunie, sensurile mai adînci, mai nuanțate ale cuvîntului "alienare", care înseamnă totuși altceva decît o simpatică și gălăgioasă țicneală. Piesa lui Peter Weiss formulează multe întrebări grave. Spectacolul piteștean nu le răspunde dar nici nu le păstrează ca atare; le elimină.

Pornind de la datele spectacolului e dificil, inoperant și pînă la urmă chiar nedrept a face aprecieri în legătură cu interpretarea. Ne vom mulțumi, de aceea, să observăm că, grație intuiției, experienței sau, pur și simplu, talentului, Maria Junghietu își plasează personajul (Charlotte Corday) pe o orbită artistică mult mai generoasă, mai semnificativă decît aceea descrisă de montare, ceea ce, într-o bună măsură, reușesc de asemenea Ion Roxin, Sorin Zavulovici și Ion Focșa.

CRISTINA DUMITRESCU

P.S. Ține de riscurile, de dificultățile profesiei de actor posibilitatea intrării "peste noapte" într-un spectacol, "din cauza îmbolnăvirii unui actor". Astfel de situații, totdeauna încărcate de tensiune, se pot ivi și cronica, în mod obișnuit, nu le menționează. Cînd e vorba însă chiar de un rol principal, Marchizul de Sade, gestul de responsabilă profesionalitate al lui Ion Roxin se cuvine apreciat. Cu atît mai mult cu cît actorul nu s-a mulțumit să spună textul, ci **a interpretat** în mod inspirat un personaj.

se convinge de misiunea lui "salvatoare"; Kurt Konradt desenează cu exactitate nuanțele rolului, marcînd inspirat și doza de ironie cu care Mrożek privește (totuși) acest personaj. Naufragiatul gras (inițiatorul planului), un fel de ideolog al micului grup, capătă, în interpretarea suculentă, dar ferită de posibilele accente clovnești, a lui Rolf Maurer, ticurile de mișcare și rostire ale unui activist demagog și onctuos. Jocul lui Wolfgang Ernst, sobru, "așezat", face din Naufragiatul mijlociu un "reprezentant al maselor", nu prea lămurit în privința celor ce se petrec sub ochii lui, dar gata să se supună fără bătăi de cap oricui e în stare să-i asigure hrana. Montarea are tensiune și ritm, lar cele cîteva "trimiteri la actualitate" prin binecunoscutele scandări în cor sînt, aici, coerente în raport cu întregul. (În paranteză fie zis, nu cred că am văzut, de la revoluție încoace, trei spectacole fără asemenea subtile aluzii. Oare în teatru nu se gîndește nimeni la o altă soluție?). În ansamblu, spectacolul secției germane a teatrului din Sibiu lasă impresia reconfortantă că, dacă situația de calm plat nu a fost cu totul depășită, aici există, măcar, speranța.

ALICE GEORGESCU

PARABOLA CA BASM

REGELE GOL de Evghenii Șvarț • Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, secția română • Data premierei: 15 noiembrie 1990 • Regia: Tudor Chirilă • Scenografia: Claudiu Mărginean • Muzica: Tátyol Tibor • Distribuția: Mihai Gingulescu (Regele gol), Mihaela Rădescu (Prințesa Henrietta), Adrian Andone (Henrich), Vlad Rădescu (Christian), Cornel Răileanu (Primul Ministru), Cornel Popescu (Ministrul Sentimentelor Intime), Cristina Pardanschi (Ducele, Marchiza), Monica Ristea (Marchizul, Ducesa), Florentina Mocanu (Contele, Contesa), Aurel Ștefănescu (Primarul, Învățatul Curții), Corneliu Frimu (Șambelanul, Poetul Curții), Eduard Marinescu (Dirijorul, Bufonul Curții), Radu Basarab (Regele Tată), Mara Costea (Guvernanta). În alte roluri: Dan Ciobanu, Traian Costea, C-tin Săsăreanu, Valentin Lozincă-Mandric, Georgeta Potcoavă, Mariana Iordache, Mariana Ciobanu, Viorel Meraru, Adrian Brînduș, Cornel Iordache, Iulian Pop-Andriaș.

Într-un spectacol cu o piesă de Evghenii Șvarț ne așteptăm, de obicei, la o creștere a tensiunii, pregătite și apoi rezolvate, într-un fel sau altul, în final. O tensiune care crește pînă la paroxism, pe măsură ce basmul își despletește aripile de parabolă.

Așteptam acest lucru cu atît mai mult cu cît, în spectacolul său de debut, pe aceeași scenă tîrgumureșeană, cu **Titanic Vals** de Tudor Mușatescu, regizorul Tudor Chirilă dădea dovadă de stăpînire a materiei dramatice, de imaginație și forță creatoare, dislocînd și remodelînd anatomia piesei. Acum, **Regele gol** se lungește peste măsură (aproape trei ore și jumătate) și nu mai accede la paradigma, oricum mai complexă, a parabolei. Rămîne însă destul. Rămîne jocul, jocul pur, basmul, înlănțuirea cu fantezie a unor scene fanteziste, trăznite, picante, ironice, umoristice. Există și nițică melancolie și o undă de lirism, provenite din jocurile erotice. Ironia și umorul - de extracție mai ales suprarealistă. În final, după ce goliciunea regelui a fost arătată cu degetul, cum se spune, asistăm la schițarea unei revolte populare, ceea ce pune oarecum implacabil pecetea inactualității pe mesajul spectacolului, deoarece fiecare dintre spectatori identifică această revoltă cu aceea din decembrie '89 și, deci, spectacolul s-ar refugia definitiv în trecut, despre care, chipurile, ar vorbi: numai despre trecut. Nu e tocmai așa. Chiar rămas la stadiul de basm, dar propulsîndu-se jocul și imageria ludică, spectacolul înmănunchează destule semnificații etern-actuale.

În desfășurarea-i barocă, actorii secției române (aproape toți), înmulțiți cu studenți ai Academiei de Artă Teatrală și cu actori ai Teatrului de Păpuși, acumulează și schimbă cu plăcere forme și modalități de joc: la mare preț se află farsa și parodia, dar se practică și arlechinada commediei dell'arte, esențe de teatru oriental, bufonada simplă și umorul absurd, pantomima etc.

Unitatea de stil, atîta cîtă e, este dată de barochismul demersului întru comicitate. Cred însă că basmele dramatice ale lui Șvarț conțin și o dimensiune gravă, ele sînt și trebuie jucate ca farse tragice.

În registrul spectacolului, scenografia semnată de Claudiu Mărginean e cu totul remarcabilă. Decor propriu-zis nu prea există (ici-colo cîte un practicabil). Există însă două cortine suplimentare, una pictată cu amorași cu orbitele goale, evident în nuanțe roz. Există, apoi, numeroase obiecte de recuzită, care de care mai trăznite, asemănătoare, adesea, cu obiectele de recuzită obișnuite în spectacolele de referință ale Teatrului Mic, asemănătoare mai cu seamă prin natura lor manieristă. Dar există, mai ales, o infinitate de costume abracadabrante (o adevărată superscenografie), înțesate de simboluri și de inextricabilă ironie. Baroce și manieriste, ele par de extracție avangardistă. Oricum, sînt creație pură.

Dacă la Tîrgu-Mureș **Regele gol** este lipsit de gravitate, spectacolul emană în schimb destulă veselie.

ION CALION

CAPCANA CONFUZIEI

COMEDIA ERORILOR de William Shakespeare. Studioul de teatru al Academiei de teatru şi film • Data premierei: 22 noiembrie 1990 • Regia: Adrian Pintea • Scenografia: Diana Cupşa • Ilustraţia muzicală: Gheorghe Marcu • Distribuţia: Patric Petre Marin (Antipholus din Efes), Ionuţ Antonie (Antipholus din Siracuza), Marian Ghenea (Dromio din Efes), Marian Despina (Dromio din Siracuza), Dana Dembinschi, Irina Movilă (Adriana), Ozana Oancea (Luciana), Manuela Hărăbor (O curtezană), Anca Dinca (Emila, Luce), Florin Piersic jr. (Aegeon, Baltazar, Pinch), Bogdan Ghiţulescu (Solinus, Angelo).

La spectacolul de debut al studenţilor anului IV - Arta actorului - trebuie salutat întîi de toate... debutul celui ce s-a alăturat, în urmă cu nici un an, excelentului pedagog Mircea Albulescu: cadrul didactic asociat Adrian Pintea, care semnează şi regia.

Delicata, dar energica stimulare a capacităţii de sugestie în crearea atmosferei face ca fiecare scenă să vizualizeze elemente esenţiale ale codului artistic renascentist sau echivalentele lor într-o stilizare modernă. Vuietul mării şi o pînză de corabie cu însemne ducale indică auspiciile sub care se desfăşoară intriga. Pe de o parte fatalitatea care a dezmembrat o familie, pe de altă parte autoritatea care-şi impune voinţa arbitrară.

În periplul eleno-romano-anglican, tema "gemenilor" şi-a şlefuit morala cunoaşterii de sine, lăsînd pe plan secund gratuitatea malentendu-ului. Piesa însăşi pare astăzi a fi un procedeu dramaturgic care permite să se aducă în atenţie într-o manieră aparent hazlie o temă gravă cu repercusiunile ei: confuzia, suspiciunea, intoleranţa.

Nu întîmplător, perioada de gestaţie a Comediei erorilor - una dintre primele, dacă nu prima comedie shakespeareană - coincide cu cea a tragediei adevărurilor, Richard III. Abila mînuire a circumstanţelor este în concordanţă cu laitmotivul cauzalităţilor, iar exprimarea calamburistică vizează realităţi universal valabile, deci şi actuale. În final, îngheţaţi într-un tablou de grup, eroii emit afirmaţii şi interogaţii retorice referitoare nu doar la ei înşişi, ci şi la... noi înşine. Succesiva alunecare în vis, în magie (conform cu o cutumă frecventă în secolul XVI) developează ipostaze ilogice ale unor întîmplări stupide împinse la absurd. O viziune coşmarescă a adversităţilor vieţii care, nu în ultimul rînd, îşi au originea în superficiala cunoaştere reciprocă, dar şi în lipsa de personalitate a inşilor prinşi în capcana confuziei perpetue.

De aceea, probabil, lipsa de similitudine fizică a interpreţilor a fost trecută cu vederea, mizîndu-se pe o virtuală opoziţie caracterială a personajelor. Patric Petre Marin îşi speculează dezinvoltura scenică pentru a-l prezenta pe Antipholus din Efes ca pe un bărbat echilibrat, sigur de sine şi de ce-l înconjoară, pînă la "situaţia limită" care-l găseşte nepregătit. În Antipholus din Siracuza, Ionuţ Antonie încearcă potenţarea atuurilor sale de june prim cu alură romantică, superficial, dar şi cinstit faţă de ceilalţi şi faţă de el însuşi. În aceeaşi notă cam ternă pentru dinamica umorului shakespearean,se înfăţişează la rampă şi cei doi servitori-clovni care se luptă cu avalanşa situaţiilor aberante şi a tăioaselor jocuri de cuvinte, Marian Ghenea şi Marian Despina neizbutind să acceadă, însă, la aserţiunea lui Jean Kott: "bufoneria este filozofia dispreţului absolut".

Ponderea în spectacol o au prezenţele feminine, confirmînd faptul că în comedia shakespeareană eroinele încarnează însuşi spiritul nou al ideilor promovate. Neîngrădite de limitative date fizionomice, interpretele închipuie un sclipitor trio al eternului feminin. Ozana Oancea jonglează amuzant cu stîngăcia şi "miopia" în amor a Lucianei, denunţîndu-i falsa pudoare, dezvăluindu-i tumultoasa senzualitate prea îndelung zăgăzuită. Dana Dembinschi, mai întîi în duet, apoi singură în faţa oglinzii, analizează cu fin profesionalism subconştientul Adrianei - soţia obsedată de gelozie şi trufie. Manuela Hărăbor conferă insolită strălucire curtezanei - fatală... drăcoaică şi virtuoză... saxofonistă, ironic provocatoare şi violent seducătoare. Ancăi Dincă i-au revenit rolurile subretei şi stareţei, primul cristalizat într-o veselă ingratitudine, cel de al doilea într-o generozitate intransigentă. Se achită, de asemenea, corect de cele două roluri care i-au revenit Bogdan Ghiţulescu: o caricatură juvenilă a unui intolerant, dar foarte ovaţionat duce şi un profil fugitiv al unui giuvaergiu versat negustor. Florin Piersic jr. a fost obligat la trei compoziţii care i-au solicitat în special virtuţile de imitator, iar decrepitudinea, efeminarea şi mistificarea sînt, în comportamentul celor trei diferite personaje , factorii motori.

Iscat asemeni basmului dintr-o interdicţie şi alimentat de o accentuată tendinţă de uniformizare, conflictul se întreţine din confuzii nutrite de obligaţia fiecăruia de a purta o mască, o falsă identitate şi abandonează quiproquo-ul pentru a se concentra asupra virtualei conexiuni - fie chiar sub semnul relativităţii - între caracterul uman şi soartă. Soarta înţeleasă ca forţă a împrejurărilor, forţă modelatoare de caracter. Un mesaj grav impus de această reprezentaţie al cărui "punct vulnerabil" sînt cei patru deţinători ai rolurilor masculine principale.

IRINA COROIU

Bogdan Ghiţulescu şi Florin Piersic jr.

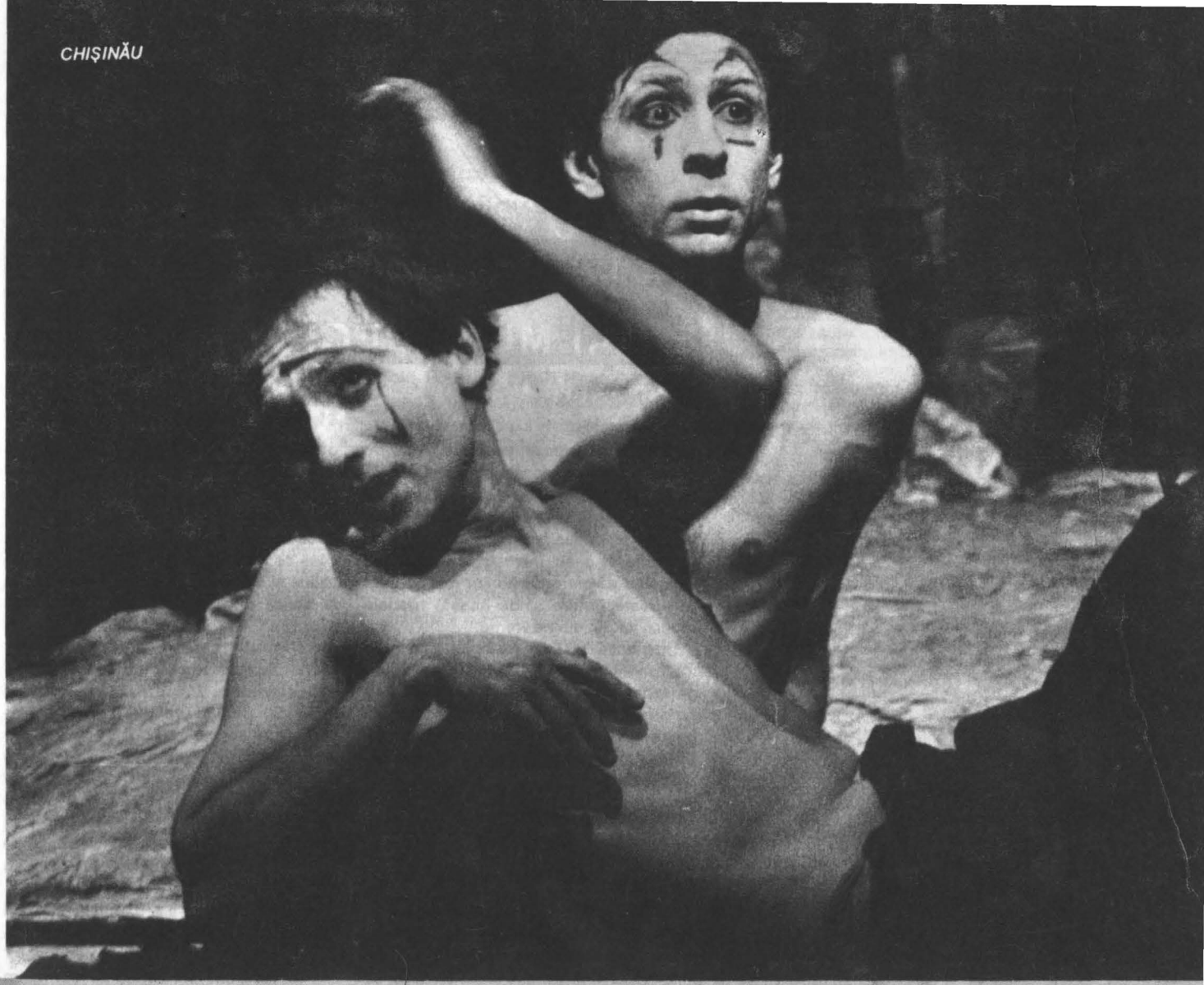


foto: dorin stanciu

Mihai Fusu şi Petru Vutcărău

HISTRIONI ÎN JOCUL VIEŢII

AŞTEPTÎNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett. Teatrul "Eugen Ionescu" din Chişinău. Spectacol realizat de Interpreţi, cu distribuţia: Mihai Fusu (Vladimir), Petru Vutcărău (Estragon), Valentin Todercan (Pozzo), Andrei Sochircă (Lucy), Angela Sochircă (Un băiat), Zina Smeu, Nelly Cozaru, Svetlana Tulgara (Societatea mondială de binefaceri "Paradis"). Scenografia şi costumele: Nicolae Andronache.

Ciudat şi strălucitor, părînd a se îndepărta de esenţa textului, dar făcînd-o vie, asimilînd-o şi reliefînd-o tocmai prin transpunerea ei într-o altă gamă ce-i accentuează altfel universalitatea, deschiderea, spectacolul cu **Aşteptîndu-l pe Godot** realizat de grupul de interpreţi ai teatrului "Eugen Ionescu" din Chişinău este dintre cele menite să nască entuzlasme sau respingeri la fel de pătimaşe. Întrebarea pe care sîntem înclinaţi să ne-o punem de cîte ori este vorba despre un autor şi o piesă fundamentale pentru istoria culturii - poate fi acesta un Beckett? (în cazul nostru) - se iveşte cu necesitate şi acum, iar răspunsul, cu trena lui de argumente, autentifică poziţia opţiunii. În ceea ce mă priveşte, trebuie să recunosc, pe de o parte, că lectura acestui text de căpătîi al secolului XX mi-a purtat gîndul în cu totul alte zone de teatralitate, că tragedia ontologică beckettiană, în chiar latura ei comică, absurdă, îmi sugera o tonalitate diferită de cea a reprezentaţiei la care mă refer. Pe de altă parte, însă, şocul produs încă de la primele scene ale montării de la Chişinău de capacitatea de-a dreptul uluitoare de inventivitate actoricească, bucurînd prin ea însăşi, de revărsarea în cascadă a unei imaginaţii ce se dovedea cu fiecare clipă bine strunită de o anume motivaţie interioară, de o idee neîntîmplătoare s-a atenuat pe măsura desfăşurării ei. Fără îndoială, datorită mai întîi calităţilor unor interpreţi de excepţie, a talentului lor, a înaltei şcoli de actorie de care au dat dovadă, a stăpînirii unui complex limbaj în care expresivitatea corporală şi cea a emisiei vocale erau cizelate pînă la perfecţiune. Şi nu spun întîmplător **limbaj**: căci tot ce s-a întîmplat pe podium a **comunicat** ceva, nu a fost numai un încîntător joc de artificii mereu în alcătuiri şi combinaţii neaşteptate de culori şi forme. Iar acest

ceva a însemnat, la un prim nivel de percepție, un comentariu acid, neiertător la o realitate politică imediată. Dar a însemnat și un alt nivel, mult mai profund, care mi s-a părut a se circumscrie spiritului beckettian: o anume modalitate de înțelegere a existenței, de trăire a ei, de asumare sau de refuz al asumării ei. Histrionismul pe care-l afișează interpreții - Mihai Fusu în Didi (mi-e teamă de superlative, dar numai prin ele aș putea exprima impresia lăsată de talentul lui pe care are capacitatea să-l struneaască printr-o invidiabilă rigoare) și Petru Vutcărău în Gogo (mai "sobru", pentru că tipul creat îi impunea un alt fel de compoziție) - este unul al vieții pe care, evident, n-o acceptă așa cum e și o batjocoresc, batjocorindu-se totodată pe ei înșiși și incapacitatea lor de a i se opune direct. Să inventăm ceva ca să treacă timpul, se spune în textul lui Beckett. Și ei inventează cu o enormă plăcere a ludicului, singura de fapt care le mai dă dreptul de a se simți vii. Batjocura bufonului nu înseamnă un refuz, o neîncredere, un dureros și îngrozitor pesimism vizavi de o existență inacceptabilă? Este aici experiența unui anume fel de a supraviețui pe care noi, cei din estul latin al Europei îl cunoaștem foarte bine. Cred că transpunerea în plan umoristic a celor mai grave experiențe umane, ironia și parodia, chiar dacă par a îndulci cumva aventura călătoriei în infern, nu-l fac mai puțin infern. Dimpotrivă, aparenta destindere subliniază prin contrast, gravitatea subiectului. Rîsul disimulează lacrimile amare, iar comedia este profund tragică.

Pe vîrful tocit al vulcanului închipuit de scenograful Nicolae Andronache, trunchiul uscat al unui arbore a devenit o ciudată schelărie metalică, una prin care n-a trecut niciodată seva vieții. Resturile, gunoaiele, dejecțiile de tot felul sînt înțepenite în lava demult răcită. Alunecînd pe ele, mai adăugîndu-le cîte ceva, Didi și Gogo își petrec vremea într-o prefăcută așteptare. Prefăcută, întrucît credința le lipsește celor doi; ei iau, cumva, în rîs mesajele trimise. În asta cred eu că rezidă punctul slab, discutabil al montării. Fără motivația așteptării, dimensiunea tragică a existenței este pusă sub semnul întrebării. În lipsa verbului (a aștepta) punctul de sprijin tinde să se năruie.

Chiar și cu această observație de fond, ținînd de însăși viziunea realizatorilor asupra capodoperei beckettiene, pot spune că **Așteptîndu-l pe Godot** a însemnat pentru mine descoperirea unor talente actoricești (pe lîngă cei amintiți, și care duc greul reprezentației, nu pot fi trecuți cu vederea nici Valentin Todercan, Andrei Sochircă, poate chiar și Angela Sochircă) splendid șlefuite la o înaltă școală artistică, presupunînd o gîndire teatrală ce a pus în mișcare mecanismul întregului spectacol. Gîndire cu atît mai perceptibilă cu cît, aproape incredibil, el nu a fost structurat de viziunea unui regizor, ci de toți interpreții la un loc și de fiecare în parte.

MIRUNA IONESCU

TEATRUL "ȚĂNDĂRICĂ":

DE LA REALIZARE LA CREAȚIE E MAI MULT DECÎT UN PAS

Harnice și voioase, prezente, ceas de ceas, la datorie, necontaminate și nedezbinate (încă) de patimi extrateatrale, cele două grupe de creatori de la "Țăndărică" (cei de la păpuși pe mînă și cei de la marionete) s-au întrecut pe ei înșiși încercînd să ofere privitorilor mici și mari (de peste hotare și de acasă) roadele muncii lor din ultima vreme.

Stagiunea '90-91 a fost prefațată de o mulțime de turnee. La Festivalul internațional de muzică de la Dresda s-a prezentat **Cenușăreasa**. Și, așa cum am prevăzut și noi, spectacolul a avut succes. Aceeași reprezentație (vorbită în engleză) s-a confruntat la New-Dehli cu peste 30 de trupe din Europa, Asia și Africa. Cu recitalul **Vasilache și Marioara** Liviu Berehoi a primit aplauzele belgienilor și ale altor nații aflate prin preajma festivalului "Artiștii străzii". Ceva mai tîrziu, Brîndușa Zaița Silvestru intra în competiție la Zagreb, în limba esperanto, cu **Mănușa**. Au urmat, apoi, două turnee lungi. Unul în mai multe orașe chineze, cu **Dumbrava minunată**, și altul în Spania, la Bilbao, cu **Visul unei nopți de vară** și cu cea de-a doua premieră a actualului sezon teatral: **Ciber-Story**. Un spectacol de Cristian Pepino după Stanislav Lem.

● Nu știu cum a fost primită **Ciber-Story** la Bilbao, dar indiferent de posibilele sufragii obținute pe acele meleaguri străine, pe mine, aici, acasă, nu m-a cucerit. Mi s-a părut a fi o montare greoaie, fără strălucire, cu puține momente artistice demne să figureze în palmaresul păpușăresc național sau internațional. E adevărat că ultrasofisticatele creaturi cibernetice - concepute ingenios de Nicolae Stanciu și confecționate după ultimele modele de tehnică "ciber" din sute (poate și mii) de șuruburi și piulițe, de nituri și plăcuțe metalice, cu beculețe înfipte în trupul personajelor și în coasta navelor lor cosmice zburătoare - șocau la prima lor apariție și atrăgeau, pe moment, atît curiozitatea cît și interesul spectatorilor de toate vîrstele. Unele aveau (în sine) expresivitate și umor. Angrenate însă în joc pe o tramă literară foarte subțire, cu prea puține detalii din viața roboților ca și din cea a pămîntenilor, aceste plăsmuiri m-au dezamăgit. În primul rînd, pentru că au depus o nemaipomenită rezistență în fața artiștilor mînuitori nevoiți să le împingă și să le susțină în scenă cu un efort vizibil, ceea ce a determinat risipirea emoției artistice și a hazului încropit cu scrîșnet. În al doilea rînd, pentru că nu au permis nuanțe în interpretare, rămînînd aproape tot timpul fixate în înțepeneala lor metalică. (Nu am intuit vreo intenție programatică în satirizarea acestei înțepeneli proprie roboților). Sprijinită, exclusiv, pe aceste personaje-roboți montarea s-a dezvăluit privirii doar ca o imagine a unei expoziții interesante de păpuși "ultramoderne" în care performanțele de natură artistică, fie în planul interpretării, fie în cel al mînuirii (întîlnite în mai toate spectacolele lui Cristian Pepino) s-au lăsat prea puțin observate.

● Cu cea de-a treia premieră: **Max și Moritz**, realizată de "Țăndărică" în colaborare cu artiști ai Teatrului "Scapin" din Tel-Aviv, am fost invitați să reurmărim povestea, antologică, a lui Wilhelm Busch în care obrăzniciile și poznele răutăcioase ale celor doi golănași se țin lanț, pînă ce, în fine, ajung la o limită amendată cu mult pitoresc și umor de scriitor. Molipsită serios de realitate, ficțiunea din partitura originală - impregnată și cu ironie și cu elemente de umor fabulos, și cu virulență satirică, pe alocuri - a fost tălmăcită scenic destul de sărăcăcios de cei doi creatori: Marina Juc (scenariul), Radu Dinulescu (regia și păpușile). Animată "la vedere" de doi actori de marcă (Constantin Cotimanis și Geo Dobre), agrementată cu cîteva melodii vesele compuse de Nicu Alifantis, lectura, cu necesarele ei accente morale, a funcționat doar parțial, interesul fiind captat numai de cîteva măști interesante și sugestive (concepute caricatural, în manieră grotescă) aduse și plimbate prin scenă și mai ales prin avanscenă, cu oarecare dezinvoltură, de cei doi interpreți. Și în această montare, virtuozitatea profesională și performanțele în materie de artă păpușărească s-au aflat în suferință, nu și-au spus, ca în alte multe dăți pe scena acestui teatru, cuvîntul specific.

• Cu numai trei zile înainte de sărbătoarea Crăciunului, la 22 decembrie, "Ţăndărică" a pus sub lumina reflectoarelor "pentru prima dată din 1937, pînă azi, la un teatru bucureştean, spectacolul românesc al naşterii Mîntuitorului: **Irozii** (Vicleim)".

Pe un scenariu întocmit cu autentică ştiinţă şi cunoaştere a folclorului de Mihai Crişan, actorii teatrului, împreună cu studenţi de la Academia de Teatru şi Film şi cu contribuţia grupului "Song", au oferit o reprezentaţie complexă, colorată şi dinamică, animată cu măşti, cu păpuşi cu... colinde. Emoţionanta intercalare în suita scenelor biblice a unui mini-spectacol cu **Vasilache şi Marioara** interpretat cu haz, cu veridicitate şi parfum de epocă de unul din ultimii supravieţuitori ai genului , artistul popular Gheorghe Mocanu, ne-a înduioşat.

Modestă şi fără pretenţii de stilizare modernă, cu suita de măşti şi de costume splendide, în sunete de clopoţei, în zvîcnet de bici şi bătăi de tobă, alaiul pestriţ al interpreţilor a oferit, convingător, un aspect al obiceiurilor tradiţionale şi al elementelor de folclor românesc care au contribuit la îmbogăţirea zestrei lăsată moştenire tuturor popoarelor de legenda biblică. Pentru adulţi, a fost un moment pios de aducere aminte, pentru copii, o benefică introducere în lumea mitului religios.

Sigur, la această sărbătoare evocatoare nu am plecat la drum cu obsesivele noastre aşteptări de a ne întîlni cu spectaculoase declanşări de energii creatoare. (O surpriză nu ne-ar fi stricat, totuşi, nici de data aceasta, pentru a ne umple plămînii cu o nouă doză de încredere şi optimism). Ea n-a existat. Deh!

Aflat în faţa unor confruntări, din ce în ce mai dese, cu creaţia mondială, dornic să reediteze la Bucureşti Festivalul Internaţional al teatrelor (brutal şi dureros întrerupt la cea de-a treia ediţie din 1965), Teatrul "Ţăndărică" e chemat, la ora actuală, să adaste puţin şi să mediteze cu spiritul liber de orice încătuşare la posibilitatea reeditării performanţelor de altădată.

Marile şi reprezentativele sale spectacole - să nu amintim aici decît de **Tyl Ulenspiegel**,de **Visul unei nopţi de vară** sau de **Cenuşăreasa** depun mărturie pentru ambiţiile creatoare ale colectivului, pentru ştiinţa lui de a conjuga nu numai verbul "a realiza", ci şi pe acela de "a crea". Aşteptăm cu speranţe mari "provocările" lui viitoare...

VALERIA DUCEA

CENZURA ŞI DEGHIZAREA

Arts Threshold este o trupă de teatru britanică tînără şi compusă din tineri care a prezentat, ca invitată a Uniunii Teatrale din România (UNITER) la **Bucureşti** (şi, apoi, în ţară), spectacole cu piesa **Deghizarea** de David Mowat. Intenţia trupei - care a devenit evidentă şi prin modul de concepere a formulei de spectacol, dar şi de structurare a textului - este de a institui un sistem de lucru în lumea scenei care să permită absolvenţilor adaptarea la supravieţuire în teatrul profesionist. De aceea, aşa cum se întîmplă adesea în teatrul britanic şi nu numai, ei învaţă împreună cum să se gospodărească financiar-economic, cum să-şi organizeze ieşirile în străinătate, cum să integreze alte arte în universul teatral.

Tinerii actori, conduşi de regizorul Brian Astbury, au propus publicului român un spectacol didactic de o claritate fără cusur a mijloacelor lor expresive. Textul piesei e rezultatul conlucrării strînse a dramaturgului cu actorii în funcţie de ideea pe care au considerat-o revelatoare ca act de cultură la acea vreme. Şi aceasta încă este de actualitate: definirea personalităţii artistului în contextul opresiunii, al cenzurii.

În faţa publicului actorii operează cu siguranţă inciziile în învelişurile textului. La prezentul acţiunii sîntem în 1654, cînd personajele - actorii unei trupe - ne povestesc despre teribile evenimente din lumea teatrului, interzisă de un act nemilos al cenzurii regale cu peste un deceniu în urmă. Personajele principale, "actorii" acestei drame sînt William Prynne marele cenzor, personaj istoric real şi actorul Richard Daborne. Actorul încearcă să pună în scenă o piesă imaginară, **The Gulse (Deghizarea)** unde regele Charles se distrează scriind pornografii, provocînd, astfel, reacţia ducelui de Guise, susţinător al unui regim fără acest monarh imoral.

Spectacolul are simplitatea adevărului dur, expus, chiar dacă "teatrul în teatru" poate fi dificil de urmărit uneori, conform principiului didactic de la care au plecat realizatorii săi: a examina împreună, spre beneficiul moral al tuturora, cum istoria opresivă şi personalitatea artistului intră într-un conflict, al cărui rezultat, chiar dacă tragic (soţia şi copiii artistului sînt omorîţi), dă cîştig de cauză artistului şi artei sale.

Figura Cenzorului, a lui William Prynne, a fost celebră în epocă. Secvenţe ale spectacolului trimit la acte ale acestui sinistru personaj care s-a chinuit şapte ani de zile să colecteze toate diatribele părinţilor Bisericii şi ale moraliştilor împotriva teatrului, să vadă toate spectacolele de teatru existente atunci pentru a remarca tot ceea ce-i putea servi la a acuza Curtea pentru patronajul pe care îl acorda teatrului şi actorilor. Efortul său ignobil fusese precedat de alte cîteva scrieri, ale lui Gosson (**Şcoala Abuzului, 1579**) şi Philip Stubbs (**Anatomia Abuzului**, 1583), prin care se pregătise terenul asaltului Puritanilor asupra societăţii engleze. Aveau să aibă cîştig de cauză în Parlament care a acuzat deschis Curtea regală de protejarea imoralităţii. Ultimul act: 1642 - închiderea teatrelor. Actorii urmau să fie biciuiţi şi să plătească o amendă de cinci şilingi (sumă fabuloasă) dacă erau prinşi jucînd teatru. S-a dat, totodată, şi ordinul de dărîmare a teatrelor. Timp de optsprezece ani în Anglia teatrul a tăcut. Lucrarea lui Prynne (Histriomastix), publicată în 1632, pusese capacul vremii celui mai vital teatru de atunci din Europa: teatrul englez.

Împrejurările prin care actorul Richard Daborne ajunge să se înfrunte cu Cenzorul reprezintă o eficientă demonstraţie de artă a actorului. Andrew Weale şi, respectiv, Michale Hodgson definesc fără dubiu două caractere diametral opuse. Primul, expresie a unui sadism fără margini, explicabil în biografia personajului real, prin pedeapsa pe care i-a dat-o regina cu nouă ani în urmă (tăierea urechilor) cînd a acuzat-o de aducerea, din Franţa, a unor actriţe, calificate drept "fîrfe notorii". Al doilea, un temperament de luptător, nu lipsit de patos şi de argumente.

Spectacolul, pentru mine, avea o rezonanţă cu totul specială pe care cred că mulţi dintre cei aflaţi în sală au captat-o: regăseam ecouri ale destinului teatrului românesc din anii trecuţi.

MARIAN POPESCU

AVANCRONICĂ AMBIENTALĂ

Cum pot fi orele teatrale ale unui oraş care tocmai străbate o dramă? Mai ales atunci cînd, cu numai o stagiune în urmă, oraşul trăise acea tragedie asupra căreia, astăzi, nechemaţi interpreţi au monstruoasa viziune a unei comedii şi doar marele public al acestei lumi mai are bunul simţ de a vedea lucrurile în măsura lor cuvenită. Iar dacă în toate astea a fost o înscenare, şi e neîndoielnic că a fost, ea ţine de acel regizor despre care trebuie încă să tăcem căci numele lui e Destinul. Restul e regizorat tehnic. Chiar şi gongul care a bătut Ora Europei Centrale.

Aceasta ar fi teatralitatea, de o clipă, a oraşului Timişoara şi rămîne o întrebare dacă ea mai lasă loc teatrului însuşi. Un regizor tînăr (şi, fapt cu totul secundar, combatantul naiv şi sublim al Revoluţiei), Ştefan Iordănescu, şi echipa sa de plasticieni, actori şi muzicieni au avut îndrăzneala de a forţa locul împricinat.

Opţiunea lor pentru Vaclav Havel, pentru **Garden party**, poate fi justificată stilistic sau politic, strict teatral sau chiar metafizic, dar rămîne, în chip fundamental, opţiunea pentru toposul Mitti-Europei. Şi miracolul chiar s-a produs în decembrie 1990, la Timişoara: spiritul locului a coborît pe scenă şi astfel spectacolul se adăuga unui subconştient cultural. Parabolele birocratismului ("comisia de lichidare", "serviciul de deschidere") sînt stră-socialiste, vin de foarte departe, din Kakania, din lumea lui Musil; avatarurile lui Hugo Pludek sînt kafkiene; familia lui "e alături de Mrožek" (C. Ungureanu); chermeza este un jalnic paradis în paragină, în egală măsură cezaro-crăiesc, burghez şi comunist, locuit de "oameni fără calităţi" (ca paradoxala creaţie a lui Horia Ionescu în "Secretarul"). Iar limba lemnoasă este endemică centrului şi estului european. În Imperiu s-au amestecat limbile, în lagărul socialist sensurile, pînă la totala lor indistincţie.

Acestei lumi originare pe care o reface, Ştefan Iordănescu îi provoacă o mutaţie, sporind-o. Introduce eroul lichidator. Valoarea unui tînăr actor, capitalul lui de popularitate, tot pozitivul lui Armand Calotă ajută glisării lui Hugo înspre un biografism apologetic dar lucid. Spectrul preşedintelui Havel trece prin scenă, ba chiar prin sală, căci aflăm din caietul program că intenţionase să participe la premieră, desigur pentru a da mîna cu "meseriaşii" teatrului, în buna tradiţie a "arbeiter-ului" austro-ungar. Dar poate că perspectiva amatorilor de autografe...

Nu putem reveni la spectacol pentru că Ştefan Iordănescu, susţinut de harul propriu şi de cel din preajmă se dovedeşte şi el foarte bun "lucrător" într-o ingenioasă "inginerie" audio- vizuală, ale cărei legi interne se sustrag competenţei plastice a subsemnatului, rămas la mirabilul imaginilor scenice.

Revin deci în jurul spectacolului şi la contextul reprezentaţiei. În seara Sf. Ştefan (ortodox) şi a Sf. Ioan (catolic), în sala teatrului erau doar reprezentanţii "Comisiei de lichidare" (a teatrului). Această "comisie", care cuprinde o mare parte din cetăţenii oraşului, a trimis la spectacol cel mult 70 de spectatori, adică "serviciul ei de deschidere". Între ei, posesorul acestui creion, încrezător într-o deschidere (a teatrului), dar cu teama de a nu face parte, fără să o ştie, dintr-un scenariu de lichidare!

Probabil, în Timişoara, prin jocul conotaţiilor, clădirea Teatrului şi Operei şi-a luat numele de la piaţa din apropiere: Piaţa Operei! Am privit în pauza spectacolului, din celebrul balcon, această piaţă şi-am regăsit aceeaşi ambianţă de pe scenă. O ornamentare specifică încerca să sugereze o serbare mamut a oraşului (tipic hibernală) în "grădina" dintre Teatru şi Catedrală. Lipseau doar oamenii şi acel lucru inefabil care ar fi putut să-i aducă acolo la o oră blîndă din seara unei sărbători.

M-am întors în foaierul teatrului pentru a întîlni, întîmplător, un respectabil şi viguros pensionar, care fusese pînă deunăzi, aprig activist politic, "pe tărîmul învăţămîntului", de unde i-a decurs şi o vagă licenţă - Nu invers. (Altminteri, e un excelent gospodar în context rural şi rămîne regretabil faptul că n-a mai revenit niciodată la profesionism). După un schimb scurt de amabilităţi, omul şi-a exprimat nu dezinteresul, nu plictisul, nu rezerva artistică, ci **indignarea** faţă de piesa lui Havel. Şi a plecat brusc. Am trăit astfel privilegiul de a asista la clipa de graţie, cînd, printr-un spectacol important, un autor îşi secretează noi personaje, sporindu-şi "spaţiul vital".

Actualităţii unui spectacol, ca un criteriu de valorizare, i s-ar putea asocia spaţialitatea lui, înţeleasă ca o capacitate integratoare. Spectacolul **Garden party** îşi anexează nu doar o piaţă, o mentalitate şi o clipă politică, ci chiar ruinele unui imperiu. Şi n-o face nostalgic ci, în bun spirit postmodernist, cu ironie şi umor. Vigilenţii naţionalismelor înfîrziate vor vedea probabil simptome recesioniste acolo unde nu-i decît un aport de europenitate. Dacă tot nu puteam s-ajungem atît de repede în Europa, să rămînem măcar în... Centrul Europei.

SABIN POPESCU

În prim-plan: Romeo Bârbosu

Sandu Simionică, Aurora Simionică și Cristian Cornea

TOP „UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment
* * * *
la un spectacol ce nu trebuie pierdut
* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol
* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...
*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

În acest număr, TOP-ul cuprinde spectacolele prezentate (în concurs) la Festivalul național de teatru "I.L. Caragiale".	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	MIRUNA IONESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
O trilogie antică la Teatrul Național din București	* * * * *	* * * *	* * * * *	* * * *	* * * * *
Henric IV de Luigi Pirandello la Teatrul "Nottara"	* *	* *	* *	* * *	* * *
Vărul Shakespeare de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova	* * *	* * *	* *	* * *	* * *
Chiriţa de Vasile Alecsandri la Teatrul Național din Iași	*		*	*	*
În largul mării de Slawomir Mrożek la Teatrul Municipal din Sibiu		* *			* *
Cum mă vrei tu de Luigi Pirandello la Teatrul Municipal din Sibiu	*	*	*		*
Comedia erorilor de William Shakespeare la Studioul Academiei de Teatru și Film		* *	* *		* *
Porțile pădurii de Elie Wiesel la Teatrul Evreiesc de Stat			* *	* *	* *
Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I de Matei Vișniec la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț	* * *	* * *	* * * *	* *	* * * *
Balconul de Jean Genet la Teatrul "Bacovja" din Bacău	*		*	*	*
Teroare și credință de Michael Black la Teatrul Național din Timișoara			* *	* *	* *
Poliția de Slawomir Mrożek la Teatrul Maghiar din Cluj	* * * *		* * * *		* * * *
Ubu-rege de Alfred Jarry la Teatrul de Stat din Galați	*			*	*

"Podul de piatră
s-a sfărîmat
A venit apa și
l-a luat..."

(Dintr-un popular cîntec pentru copii)

OGLINZI PARALELE

VOM FACE ALTUL ȘI MAI FRUMOS? Și-aceasta-i o -ntrebare în oglinda căreia încă nu se vede foarte clar. Evident că (nu) numai așteptarea poate fi o imagine dezirabilă, una din acele imagini ca într-o reușită expoziție de pictură. Am lăsat în urmă un an, unul dintre acei ani care îți dau sentimentul istoriei. L-am lăsat în urmă, e trecut, deși, poate, odată cu el, au fost acoperite de materia timpului presimțiri ale viitorului. Cît de liberi putem fi după ce ne-am eliberat? "A căzut tirania, Vivat republica!" titra un ziar caragealian, citit de Conu Leonida la vremea tinereții lui cînd s-a dus și el "pe la Rivoluție". După douăzeci de ani personajul avea să fie înspăimîntat la miez de noapte de împușcăturile care se-auzeau afară. Reflexul său e de a afla ce se întîmplă punînd mîna mai întîi și-ntîi pe ziar. El nu iese afară să vadă ce se-ntîmplă, contactul său cu realitatea e mijlocit de o sursă de informare. O frază pe care o citește acolo pune capac agitatului său subconștient: "Reacțiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întuneric, ea stă la pîndă ascuțindu- și ghiarele pentru poftele ei antinaționale". Apelul final din știre - "Națiune, fii deșteaptă!"- îl trezește la o realitate numai casnică - "Și noi dormim, domnule!".

Revoluția și Ziarul înseamnă, pentru personajul caragealian, elementele ce polarizează o teamă sub imperiul căreia pare că își trăiește vegetativ întreaga viață. Cînd zgomotele de afară se amplifică, Efimița se gîndește să lase calabalîcul și să sară pe fereastră. Dar e asta o soluție?

Dacă Efimița poate fi absolvită pentru că... e un personaj din teatru, ceilalți, cei care sînt numai personaje ale realității, nu mai au cum să sară pe fereastra acesteia. Oamenii de teatru și din teatru, ca și alți confrați culturali (din literatură, muzică, balet), vor trebui să recompună o altă realitate a lumii teatrale. Ceea ce mi se pare foarte important în acest moment este modul de cercetare a acestei alte realități, care, concomitent, se articulează sub ochii noștri. E un spectacol sui generis, foarte zgomotos, cu diverse orientări, cu mișcări de avînt și de recul denotînd o energie încă instabilă.

Pentru omul de teatru configurarea acestei realități este oportunitatea oferită în vederea unui nou tip de critică a realului. Evident, odată cu sfărîmarea podului de piatră nu s-au produs încă mutații esențiale ale raporturilor care guvernau lumea teatrală, de la gîndul originar al regizorului pînă la gusturile unui public aflat, la rîndu-i, în căutarea sensurilor lumii noi unde s-a trezit. E dificil de evaluat acum gradul de relevanță al procesului creator în teatru. Dacă cenzura nu mai e, dacă determinările economice ale producției teatrale încep să fie tot mai apăsate, nu e mai puțin adevărat că, inevitabil, tranziția presupune și o căutare a identității culturale a teatrului.

O tendință care poate sta sub semnul contradictoriului este aceea a defulării. Sistemul interdicțiilor de dinainte a produs acumularea teribilă a unui stoc de proiecte teatrale, de-a lungul timpului, pe care oamenii de teatru simt nevoia să le concretizeze. Nu e nimic de acuzat aici dacă, odată cu această actualizare a vechilor proiecte, s-ar produce și o examinare critică a chiar valorii lor spiritual-culturale pentru publicul de azi. Cum, tot astfel, continuitatea în mediocritate desuetă poate fi la fel de contradictorie.

În cultură, cum se știe, emergența acestui spirit critic în căutarea identității unui fenomen artistic, reclamată de o schimbare socială sau de un alt regim politic, e și o chestiune de timp. Cînd podul de piatră s-a sfărîmat, în apa care l-a luat mai sînt bolovani și pietre care împiedică drumul nostru în amontele culturii majore. În Franța, imediat după al doilea război mondial, tulburarea apelor - din cauza unor întrebări majore pe care și le-au pus francezii - a ținut un timp, nu fără o pasivitate culturală. Teatrul a început să fie relansat vizibil odată cu apariția unei noi generații de dramaturgi, de pildă, fapt care nu trebuie să fie luat ca o schemă obligatorie. Practic fiecare cultură, după evenimente social-politice majore reacționează diferit, dar nu într-atît de diferit încît să se mențină în abandon pasager prelungit al propriilor resurse.

Evaluarea unei noi identități culturale a teatrului poate surveni acum în măsura în care reveriile culturale vor începe să devină substanțiale, să ia forme concrete. Relația vitală între teatru și societate se poate structura pe un dinamism, în ambele sensuri, favorabil acestei noi identități culturale.

Soluția Efimița, în aceste condiții, poate fi lăsată în sertarul cu suveniruri de familie. Laolaltă cu personajul, chiar dacă e, totuși, simpatic. Dar cu simpatii din acestea vom face altul și mai frumos?

MARIAN POPESCU
ianuarie 1991

DIALOG

PETRE BOKOR:

EXTRAORDINARA PRESIUNE A ACTUALITĂŢII

☐ *Să le reamintim mai întîi cititorilor cîteva date din fişa ta de creaţie, înaintea plecării din ţară.*

■ Am terminat Institutul în 1970 - secţia regie-film, fiind coleg de generaţie cu Tatos (care era la regie teatru), cu Piţa şi Veroiu, care erau în acelaşi grup cu mine. Chiar în 1970, Tatos şi cu mine am fost distinşi cu premiul de regie al revistei "Teatrul". Eu, pentru *Cavalerul tristei figuri*, în adaptarea şi regia mea, la Teatrul TV. Fusesem, înainte, unul dintre coautorii filmului *Apa, ca un bivol negru*, film distins la rîndu-i cu *opera prima* de către ACIN.

Începînd, deci, din 1970, activitatea mea s-a desfăşurat pe trei- patru planuri. Cel mai sărac a fost pînă la urmă cel cinematografic, pentru că mi-am petrecut ani şi ani de zile scriind decupaje şi făcînd propuneri, dintre care a reuşit să se înfăptuiască un singur film, însă ciuntit din cale afară, cel realizat după schiţele lui Valentin Silvestru, cu titlul *Tufă de Veneţia*. Am lucrat constant la televiziune, în special Teatru T.V., am lucrat prin cîteva teatre din provincie şi din Bucureşti, am tradus treisprezece cărţi din limba maghiară şi am publicat eu însumi şapte volume de schiţe quasi umoristice.

Înainte de a pleca am predat manuscrisul *Carte despre Toma Caragiu*, lăsîndu-l în grija d-nei Matilda Marioţeanu-Caragiu şi a d-lui Valentin Silvestru, cărora le sînt foarte recunoscător că au izbutit să facă să apară această carte, unul din rarele volume fără autor.

Mi-am depus actele de plecare după cutremurul din '77, care m-a afectat foarte mult şi de la care Dumnezeu a vrut să mă salveze, pe mine şi pe familia mea. Am plecat în partea franceză a Canadei, în Québec, în 1978. Am ajuns în Montreal, atras mai ales de faptul că tot românul crede că vorbeşte franţuzeşte, numai că franceza "de aici" nu se potriveşte cu cea "de acolo". Am început să lucrez mai întîi la o televiziune particulară, unde făceam filme publicitare, clipuri; apoi am început să predau teatru la un colegiu şi să încerc să investighez lumea teatrului din America de Nord. După un an am fost numit director artistic al teatrului francez din Edmonton şi profesor de artă dramatică la Universitatea Alberta, reuşind performanţa de a avea două servicii timp de 10 ani.

Partea de performanţă a "afacerii" constă mai ales în faptul că, de obicei, un teatru are un director administrativ şi unul artistic, ori eu, din cauza condiţiilor financiare, a trebuit să fac ambele treburi, într-un teatru în care am pus an de an între 5 şi 7 spectacole.

☐ *Era o trupă profesionistă?*

■ Semiprofesionistă. La ei "profesionist" nu e cine a făcut studiile respective, ci acela care e plătit în întregime pentru ce face. Uneori plăteam numai protagoniştii, cînd n-aveam încotro îl plăteam prost pe toţi, dar cum se cade nu i-am plătit pe toţi niciodată.

☐ *Cam în cît timp puneai un spectacol?*

■ 6 săptămîni. O singură dată mi-am permis să pun un Shakespeare, în 8 săptămîni, dar "mi-au dat peste degete": am ieşit în pierdere şi n-am reuşit să-mi recuperez banii. Principiul de lucru e foarte simplu şi contabilicesc: pentru un minut de spectacol se pune o oră de muncă, de repetiţii. Deci, la un spectacol de 2 ore, ai 120 de ore de repetiţii, iar oamenii fiind foarte ocupaţi vor să le condensezi în cît mai puţine zile.

☐ *Am putea aminti cîţiva autori sau cîteva titluri pe care le consideri reprezentative?*

■ Printre momentele de vîrf ale celor 10 ani petrecuţi la conducerea teatrului din Edmonton ar trebui să amintesc bucuria de a fi reuşit să-i invit şi să-i am colaboratori pe compozitorul Adrian Enescu, pe pictorul-scenograf Sever Frenţiu, pe coregraful Victor Vlase. În 12 ani, am făcut în total 97 de spectacole, montînd piese de Molière, Ionesco, Calderon, Cehov, Dürrenmatt, Machiavelli, Shakespeare, Arrabal, Havel, Dale Wasserman, precum şi foarte mulţi autori canadieni şi francezi contemporani.

După 10 ani de teatru, care au însemnat şi numeroase turnee în Europa şi America de Nord, participări la festivaluri internaţionale etc, cea mai mare şansă a mea a fost aceea de a intra în "filiera" membrilor de jurii, ceea ce mi-a dat posibilitatea de a vedea foarte mult teatru, din toată lumea şi de foarte bună calitate. În bilanţul timpului meu, ajunsesem însă să dedic administraţiei teatrului peste 80%, rămînîndu-mi pentru sala de repetiţii sub 20%. E momentul cînd mi-am dat demisia de la conducerea teatrului, rămînînd profesor la Universitate şi regizor cu contract.

Locuind în Alberta am reuşit în aceşti 10 ani să învăţ engleza suficient de bine ca să pot colabora şi cu teatre engleze. Acum doi ani, în'89 deci, mi s-a oferit un contract de 2 ani de către Universitatea naţională australiană pentru a organiza, la Canberra, un departament de teatru. Am acceptat cu entuziasm această "provocare", contractul se va termina în iunie '91 şi am satisfacţia de a fi făcut din acest departament de teatru unul dintre cele mai interesante şi mai solicitate departamente ale Facultăţii de arte din Universitatea naţională australiană.

La Canberra am înfiinţat un teatru particular, Teatrul Studio, fără nici un fel de subvenţii. Fiecare pune munca şi o parte din banii de care avem nevoie în timpul producţiei, urmînd ca în cazul fericit în care spectacolul are succes să ne împărţim profiturile. Cu acest grup am făcut 5 producţii şi sînt în lucru cu următoarele 3, pînă la data terminării contractului şi a reîntoarcerii mele în Canada.

☐ *Australia nu te-a convins să devii... australian?*

■ Experienţa din Australia a fost realmente fascinantă, dar există şi alte motive, inclusiv de ordin familial, care mă determină să revin în Canada.

☐ *Şi despre teatrul australian ce ne poţi spune?*

■ Teatrul australian umblă încă în pantofi de copii. Ca nivel, se află cam prin anii '50 şi seamănă încă mult cu teatrul de amatori. Stau în schimb foarte bine cu muzica şi baletul. Nu

au însă o literatură dramatică viabilă, pe acest teren manifestîndu- se doar un tîrziu ecou al teatrului englez tradiţional. Australianul de rînd mai degrabă dă banii pentru un şarpe boa sau pentru salvarea unor copaci, decît pentru un spectacol de teatru.

☐ *Înţeleg că pe de o parte legi starea teatrului de nivelul de civilizaţie, iar pe de alta de starea literaturii dramatice.*

■ Care, din păcate, în Australia este ca şi inexistentă. N-aş putea da un titlu de piesă australiană care să poată fi montată în altă parte.

☐ *Ce-ai remarcat, în mod special, în spectacolele româneşti pe care le-ai văzut în Bucureşti în aceste zile?*

■ O extraordinară presiune a actualităţii care obligă teatrul să fie şi el, permanent, în actualitate. Să dau doar două exemple. Spectacolul cu *Opera rîndşelului* de la Teatrul "Odeon" încearcă să dea sens românesc unei poveşti străine. Pe de o parte se încearcă deci atragerea publicului la Dario Fo, dar pe de altă parte spectatorii văd şi înţeleg tot ceea ce îi doare pe ei, aici. Am văzut şi *Cine are nevoie de teatru?*, la Naţional, unde - în mod surprinzător - publicul reacţiona la acele replici care aveau valoare şi percutanţă numai acum, aici, împrumutîndu-le conotaţii la care poate că autoarea nici nu se gîndise. Piesa devine, deci, de o actualitate extraordinară, prin încărcarea ei cu semnificaţiile pe care i le dă publicul, ceea ce demonstrează, de fapt, o foame pentru piesele de actualitate, scrise acum şi aici, de cei ai locului, de martori.

☐ *Cum găseşti teatrul românesc după 12 ani de absenţă?*

■ Independent de calitatea diferită a spectacolelor, ele mi-au întărit convingerea că avem nişte actori absolut excepţionali, cu un înalt nivel de pregătire profesională, lucru pe care l-am spus de altfel în toate interviurile pe care le-am dat, regretînd că n-am să mai am bucuria de a lucra cu asemenea actori niciodată.

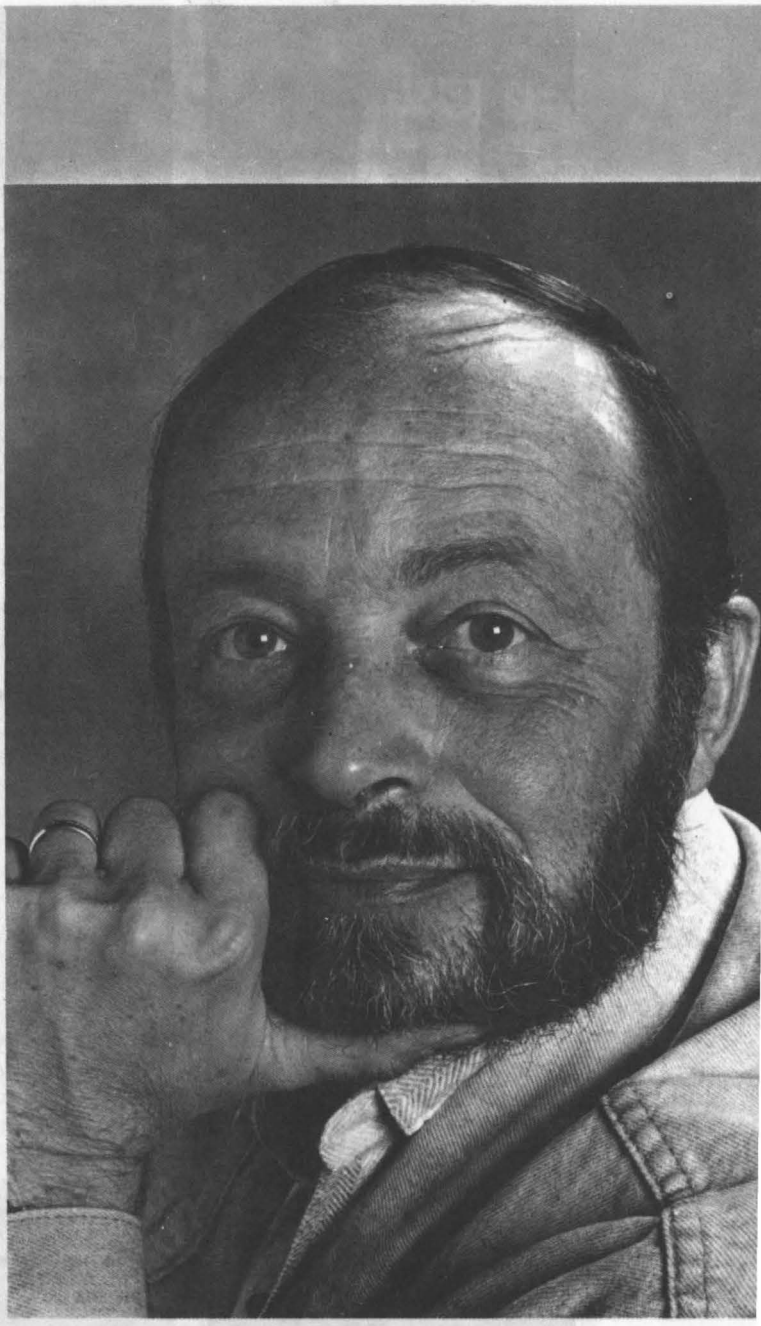
☐ *Dar ţi-ai dori să mai ai această bucurie?*

■ Firește. Numai că punctul meu de vedere este că teatrul de aici trebuie să-l facă în primul rînd oamenii de aici, nu cei care au plecat şi care pot aduce cu ei experienţe interesante, dar care nu aparţin de fapt României. E foarte bine că a fost invitat Andrei Şerban, care a reuşit să repună Teatrul Naţional pe soclul care i se cuvenea, dar acesta e un caz singular.

Ştiţi că se spune: dacă aş fi eu preşedintele ţării... sau primul ministru... sau ministrul culturii... Ei bine, dacă aş fi eu un factor de decizie al vieţii teatrale, în loc să-l invit pe Bokor, din Canada, să pună în scenă în România, l-aş trimite - cu banii respectivi - pe unul dintre studenţii anului IV de la regie teatru să meargă în Canada , cu o bursă de studii, urmînd ca el, îmbogăţit cu cele văzute acolo, şi simţind cu mult mai profund şi mai bine decît Bokor pulsul locului, să pună apoi spectacolele de aici. Aş vrea să înfiinţez eu însumi o astfel de bursă în Canada, destinată regizorilor români, şi sper ca lucrul acesta să se poată în viitorul apropiat.

☐ *Ce te-a nemulţumit?*

■ Starea drumurilor. Şi la propriu şi la figurat. Efortul general mi se pare neconjugat şi haotic. Mi-e greu să văd în acest moment încotro doresc s-o apuce oamenii, care sînt ţelurile, ce anume se doreşte şi care e ţinta. Interesează teatrul particular, sau teatrul de artă? E, desigur, un moment de tranziţie, dar energiile trag în toate direcţiile, fără a-şi găsi făgaşul optim. Nu mă hazardez să pun un diagnostic. E o simplă impresie. Ceea ce este cert e că trăiţi zile captivante.



☐ *Şi pe cînd din nou în România?*

■ Pe curînd.

Convorbire consemnată de VICTOR PARHON

DIALOG

DUMITRU FURDUI:

IMPORTANT E CĂ NU V-AM FĂCUT DE RUȘINE

Venit pentru vreo două săptămîni în țară - între Crăciun și Sfîntul Ion - "parizianul" Dumitru Furdui a rămas același actor popular, recunoscut cu plăcere și la tot pasul de publicul lui bucureștean, dornic să-l revadă. A rămas același și pentru prieteni, recunoscîndu-și parcă anii de tinerețe în francheța și verva lui neschimbate, în umorul caustic, dar de o cordialitate fraternă. Îmi amintesc că ultima "bombă" a lui Furdui, după nenumărate peripeții de tot soiul, a fost debutul lui ca autor dramatic, la Ploiești, cu *Happy-end la miliție.*

☐ *Ce-a urmat, de fapt, după Happy-end la miliție?*

■ A urmat o altă piesă, *Alături cu lumea*, scrisă de mine și jucată tot la Ploiești, după ce fusese însă cumplit amputată, lucru care bineînțeles că m-a dezgustat. Simțeam pur și simplu că nu mai pot să respir. Era în 1983, decembrie, cînd am plecat la Paris, de unde n-am mai revenit decît acum, după 7 ani.

☐ *Mi se pare că la Paris ai reînceput cu recitalul Walt Whitman, unul dintre succesele tale de rezistență, din țară.*

■ A fost mai mult o încercare de a verifica dacă pot să transmit ceva publicului, într-o altă limbă. Iar în clipa cînd am constatat că pot, atunci a început și drama. A început drama pentru că acolo e cu totul și cu totul alt sistem de organizare teatrală decît la București. Mi-am dat seama că pot, dar... nu pot.

Piciorul pe scenă l-am pus de fapt, din nou, în piesa lui Zorin, *Să vorbim ca de la un creator la altul*, în regia lui Virgil Tănase, în 1987, spectacol foarte bine primit de critică.El mi-a deschis ușile celor mai pretențioși impresari, care, în decurs de trei ani, mi-au asigurat contribuția la 6 filme franceze: în 5 dintre acestea dețin roluri de poziția a treia, iar în ultimul, intitulat *Rue du Bac*, care n-a apărut încă pe ecrane, dar deține deja un premiu internațional, joc un rol în poziția a doua, adică sînt tatăl eroului principal.

☐ *Ai vreo șansă și pentru poziția întîi?*

■ Rămîne desigur un ideal, în legătură cu care însă nu pot să-mi fac mari iluzii.

☐ *Te-am mai auzit, intermitent, la "Europa Liberă", cu monologuri satirice la adresa dictaturii și a stărilor de lucruri din România.*

■ Am colaborat cu "Europa Liberă", fiind singura posibilitate de a mai menține o legătură cu țara. Cînd am constatat că și acolo se aplică cenzura și mai ales cînd am fost confruntat cu atmosfera acestui post de radio, la acea vreme, am renunțat. Nu fugisem de cenzura comunistă pentru a suporta o altă cenzură. Îmi pare bine că mi-au dat totuși pe post un articol despre învățătorul meu, Ion Popa, din Băilești, precum și un altul, despre poetul Teodor Pâcă. De altfel, am recitat la Sorbona versuri de Teodor Pâcă și m-am înscris la INALCO (Institutul național pentru limbi orientale) cu o teză de doctorat inspirată din opera celui care a fost Teodor Pâcă.

☐ *Să înțeleg că vorbesc acum cu studentul Dumitru Furdui?*

■ Da, mai am de dat 6 examene și de pregătit această lucrare de doctorat, pentru a fi doctor în literatură, la Paris.

☐ *În răstimpul petrecut în România ne-am întîlnit de cîteva ori la spectacole. Cum ți se pare, acum, teatrul românesc?*

■ Teatrul românesc mi se pare schimbat. Și în bine și în rău. În bine, pentru că am văzut spectacole care încearcă să exprime realitatea contemporană, iar în rău, pentru că n-am mai regăsit acea vigoare a interpreților români, binecunoscută de mine cu ani în urmă, și care poate s-a și amplificat în mintea mea, în anii exilului. Totuși, bilanțul este pozitiv și articolul pe care urmează să-l scriu, pentru una dintre revistele noastre din exil, va da seama de asta.

☐ *Ți-ai pus problema unei eventuale reveniri în țară și pentru susținerea unor spectacole?*

■ Am două cetățenii și n-am decît să profit de pe urma acestui lucru. În măsura în care vor exista solicitări, voi participa cu plăcere.

☐ *Ce-ai zice de un* **one man show** *itinerant?*

■ L-aș putea face oricînd, cu lucruri mai vechi și mai noi, pe care le-am acumulat pe parcurs.

☐ *Regret că nu sînt eu impresarul care să-ți propună un turneu în țară cu un asemenea spectacol. Dar poate că se va găsi cineva. Ce alte proiecte ai?*

■ Am să joc într-o piesă la același teatru parizian, "Lucernaire", rolul unui dictator, pentru care am, slavă Domnului, destulă "documentare". Intenționez apoi să pun în scenă piesa mea în două personaje, intitulată *Prizonierul din Caucaz* și sper să iau un rol într-un serial francez care tratează problemele din Estul Europei, iar viața mea cred că se va schimba radical în momentul în care îmi va apare o carte.

☐ *Amintindu-mi de marele tău succes de la Teatrul Mic, cu Viața e ca un vagon? de Paul Everac aș vrea să te întreb acum, după experiența acestor 7 ani de exil, cum e viața, e într-adevăr ca un vagon?*

■ Cînd s-a pus în scenă această piesă la Teatrul Mic, comisia de vizionare ar fi fost dispusă să-i dea drumul la public cu o condiție: schimbarea titlului. Atunci, cineva a avut o idee genială: a pus un semn de întrebare. Eu n-am găsit atunci formularea prea fericită și nici corectă, mai curînd potrivindu-se "Să fie viața ca un vagon?" Dar, cum titlul a fost acceptat în formularea amintită, dă-mi voie să fac și eu, acum, același lucru: ?

☐ *Ești mulțumit de activitatea ta la Paris?*

■ Sigur că puteam să fac mult mai mult. Paradoxal, poate că n-au fost condiții pentru mai mult. În orice caz, important este că nu v-am făcut de rușine.

Convorbire consemnată de

VICTOR PARHON

P.S. Ne-am făcut însă noi, și de data aceasta. Într-una din serile imediat următoare Revelionului și înainte de Sfîntul Ion, în drum spre casa surorii sale, pe Str.Știrbei Vodă, la o oră din noapte, Dumitru Furdui a fost victima unui atac tîlhăresc, în urma căruia a fost nevoit să se interneze la Spitalul de urgență, cu un picior fracturat. Veți înțelege că, după cele întîmplate, m-am jenat să-l mai întreb cînd va reveni în România, pentru o nouă întîlnire cu... publicul.

ANIVERSĂRI

Uniunea Teatrală din România, în ideea de a omagia marile personalităţi artistice cu o îndelungată şi prestigioasă activitate în slujba teatrului românesc, drept recunoştinţă pentru dăruirea pe altarul Thaliei, a iniţiat o serie de întîlniri colegiale cu caracter sărbătoresc.

În acest scop, la sediul Uniunii au fost şi vor fi în continuare organizate astfel de manifestări menite să exprime dragostea, respectul şi preţuirea pe care le-o datorăm toţi slujitorii scenei româneşti.

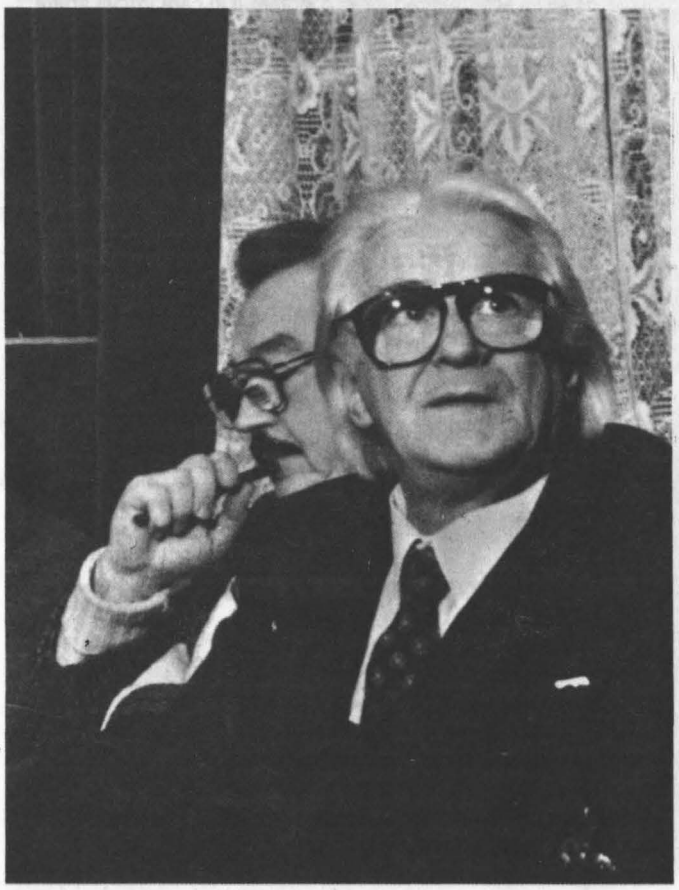


foto: dorin stanciu

LECŢIA LUI COJAR

Iubit de studenţi şi iubindu-şi studenţii, junele profesor ION COJAR a ajuns la 60 de ani. Preţuit de dramaturgi şi de directorii de teatre, din rîndul cărora a făcut parte la un moment dat, preţuind el însuşi dramaturgia contemporană, tînărul regizor Ion Cojar a ajuns şi el la aceeaşi vîrstă. Pe care a împlinit-o, de altfel, şi actorul de film (şi de teatru) cu acelaşi nume. Departajarea lor, oricînd posibilă, devine, totuşi, puţin importantă cîtă vreme cu toţii, adică împreună, compun originala şi pasionanta figură a omului de teatru Ion Cojar, descoperindu-şi de timpuriu şi desăvîrşindu-şi cu sagacitate o proeminentă vocaţie pedagogică. Aniversîndu-l la împlinirea a 60 de ani, foştii studenţi şi actualii colegi, actori, regizori, profesori şi critici, şi-au amintit, fiecare în felul lui, de ceea ce am putea numi "lecţia" lui Ion Cojar. O lecţie a iubirii şi slujirii teatrului prin actori, formării, lansării şi chiar relansării acestora, Ion Cojar dedicîndu-le cea mai mare parte a timpului său. O lecţie de suflet, o lecţie de neistovită acribie pedagogică şi de înaltă responsabilitate regizorală, o lecţie de viaţă pusă în slujba unei idei trăite cu toată ardoarea personalităţii. O lecţie care continuă, îmbogăţită de experienţa anilor, îmbogăţind ea însăşi mersul teatrului românesc.

VICTOR PARHON

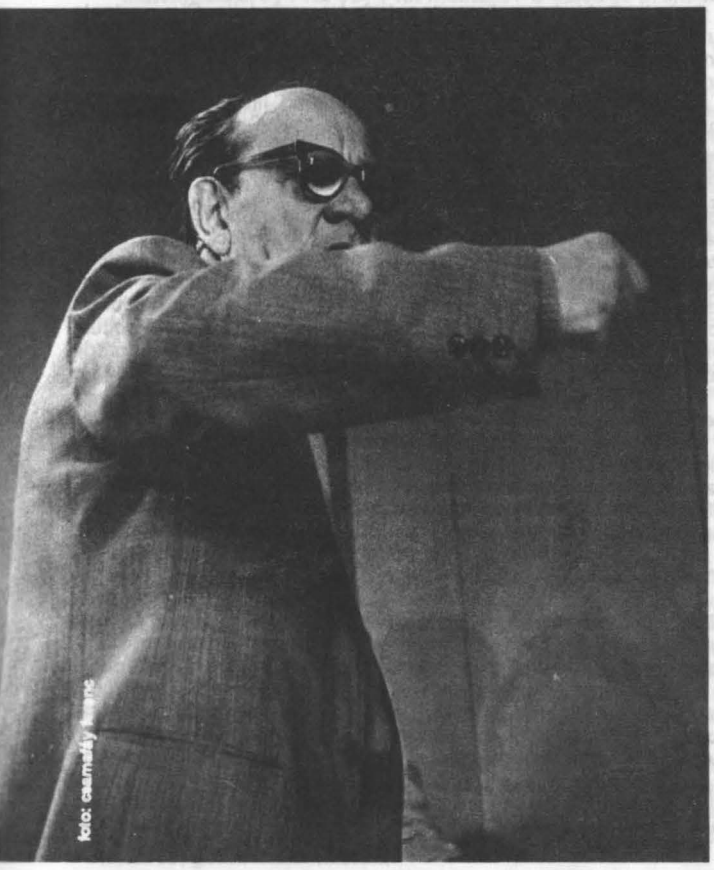
ELVIRA GODEANU SAU FRUMUSEŢEA FIINŢEI INTERIOARE

Nu am văzut-o niciodată jucînd pe ELVIRA GODEANU. Iar în pelicula înregistrată prin ochiul fix al aparatului de filmat nu am încredere. Ca un manuscris nedescifrat mi se pare imaginea actorilor pe scenă. Frumoasă, poate, prin caligrafia misterioasă a hieroglifelor; dar străină, rece, lipsită de suflul vieţii, de sensurile ei.

Nu am cunoscut-o pe doamna ELVIRA GODEANU. Cu ani în urmă, la o premieră, un murmur, o şoaptă transmisă de la unul la altul, un fel de emoţie în care respectul şi curiozitatea se împleteau: vine Elvira Godeanu. Spre scaunele din mijlocul primului rînd s-a îndreptat un mic grup. Era cu neputinţă să nu-ţi dai seama cine dintre toţi era EA. Ţinuta dreaptă, mersul majestos cu toată nesiguranţa pe care relativizarea distanţelor, conturul imprecis al obiectelor trebuie să i le fi dat. Lentilele groase ale ochelarilor vor fi ajutat-o să biruie ceaţa ce se voise instalată între ea şi lume cînd, printr-o simplă hîrtie, i se luase dreptul de a mai urca pe scenă. De atunci am mai văzut-o de multe ori: elegantă, îngrijită, fără să afişeze falsă modestie, dar nici ostentaţia vedetei adulate. Ciudat e că de fiecare dată aerul din sală părea să vibreze altcum: actorii, care i se închinau totdeauna la sfîrşitul reprezentaţiei, o făceau, de fapt, de-a lungul întregului spectacol, intrînd într-o rezonanţă aparte, într-o stare de graţie datorată ei.

La fel s-a întîmplat la omagierea cu care UNITER-ul i-a aniversat, într-o zi de decembrie a lui '90, intrarea în al nouălea deceniu de viaţă: o nobilă emoţie a plutit peste toţi, cei foarte mulţi, prezenţi. Nu o emotivitate pîndită de melodramatisme, nu amintiri lacrimogene sau false proslăviri de circumstanţă. Marea, mitica frumuseţe a Elvirei Godeanu fascinează şi azi. Şi impune. Nu atît prin desăvîrşirea aparenţei cî prin ceva care vine dinăuntru: o lumină, un echilibru interior, o generozitate, o incredibilă putere de seducţie. O viaţă trăită din plin şi asumată cu totul şi întru totul.

MIRUNA IONESCU



TOMPA MIKLÓS LA 80 DE ANI

Aplauzele neîntrerupte în sala Teatrului Naţional din Tîrgu-Mureş - cu ocazia zilei sale de naştere - îl cinsteau pe marele regizor TOMPA MIKLÓS, încununîndu-i activitatea de mai multe decenii în slujba Thaliei.

În zilele Crăciunului s-au desfăşurat seri teatrale cu spectacole regizate de unul dintre fondatorii teatrului tîrgumureşan: în prima seară secţia maghiară şi-a reluat Curcubeul înşelător *de Tamási Áron, iar în cea de a doua, Teatrul Maghiar din Cluj a prezentat* Casa Bernardei Alba *de Frederico García Lorca.*

Primul an al libertăţii noastre a fost extrem de fructuos maestrului Tompa: sub bagheta sa regizorală au văzut lumina rampei două spectacole la Sfîntu-Gheorghe şi amintita piesă a marelui andaluz.

Veşnic optimistul Maestru, căicînd în cel de al nouăiea deceniu al vieţii sale, nu abandonează lumea teatrului: în tolba sa regizorală mai are cîteva piese din dramaturgia naţională şi universală, aşteptînd acel "coup de foudre" dătător de impuls în vederea întruchipării lor pe scenă.

Maestrul şi-a dedicat întreaga viaţă teatrului în general şi celui transilvănean, în particular. Fiind duşmanul descurajării, întotdeauna a căutat căile posibile, căicînd optimist pe ele, nicicînd lăsîndu-se pradă dezamăgirii în momentele dificile, lipsite de perspectivă.

Eternul tînăr Maestru îi urmăreşte cu ochi de argus pe foştii lui învăţăcei care, iată, sînt actorii preferaţi ai publicului transilvănean, bucurîndu-se împreună de succese, încurajîndu-i cu ocazia eventualelor eşecuri.

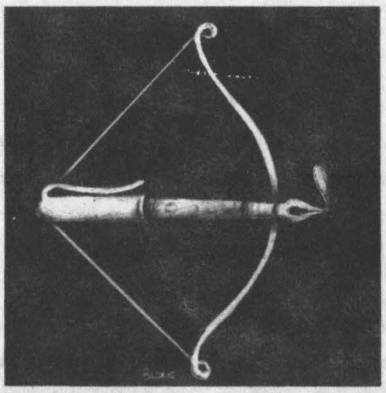
Prin aceste rînduri doresc să-l cinstesc pe acel mare Regizor de numele căruia se leagă renumitele montări cu piesele lui Tamási Áron, I.L.Caragiale, M.Gorki, L.Tolstoi, García Lorca şi atîtea altele.

Scopul vieţii sale este de a fi în slujba Teatrului Etern: "... omul trece, dar teatrul va trăi mereu!"

STRACULA ATTILA

CUM PRIVEȘTE CRITICA LITERARĂ DRAMATURGIA ROMÂNĂ (IV)

ION BOGDAN LEFTER : MAI BINE FĂRĂ COMPLEZENȚĂ



Voi răspunde scurt și fără complezență la întrebarea Dumneavoastră asupra felului cum arată - după gustul și competența subsemnatului, se-nțelege - dramaturgia noastră postbelică privită dinspre critica literară. Însă, pînă să-mi dau cu părerea, simt nevoia unei introduceri din perspectivă generală (însemnările mele vor fi aproape în întregime o "introducere"!). Fiindcă nu cred că problema poate fi discutată cinstit dacă ocolim tema fierbinte a raporturilor de valoare existente pe ansamblul culturii române între genurile literare. Fierbinte - tocmai din punctul de vedere al dramaturgiei, plasată mereu pe frustrantul loc ultim. Însăși ancheta de față nu face decît - îmi permit supoziția - să traducă în plan gazetăresc mai vechiul complex al lumii noastre teatrale față de monopolul concernului poezie - proză - critică în spațiul literaturii. Opiniile efective ale celor două "părți" în problema respectivă nu sînt pur și simplu deosebite, ci ilustrează o diferență structurală, care aproape că desparte două "universuri" culturale, fiecare cu ale sale reguli de joc. Critica literară și cea teatrală fiindu- le fidele "purtătoare de cuvînt", confruntarea cea "fierbinte" între **ele** se produce, de fapt și de fapt.

Critica literară - luînd-o pe ea mai întîi - se dovedește, prin urmare, constantă în a situa dramaturgia națională sub nivelul poeziei și al prozei. Există în acest sens deja o tradiție coerentă. Emblematic rămîne gestul lui Lovinescu, acela de evitare a comentării teatrului în **Istoria literaturii române contemporane** (1926 - 1929), al cărei volum V, despre "poezia dramatică", a fost sărit de autor și a rămas nescris. Cînd și-a alcătuit compendiul din 1937, Lovinescu a redactat totuși un capitol consacrat genului, însă unul deloc "reparatoriu". Ce e drept, formula și o serie de premize atenuante, între care cea mai importantă, ținînd de o tipologie "evoluționistă", oferea o explicație de principiu: pe linia unei anumite filozofii a culturii, teatrul era considerat drept "punct final" în evoluția genurilor și fază de "maturitate" în istoria unei literaturi. Într-a noastră, încă "tînără", Lovinescu găsea firesc să avem mari poeți și prozatori, nu încă și mari dramaturgi (rezervele sale față de opera lui Caragiale fiind cunoscute). Atitudine diplomatică, prin care "execuția" plutoanelor de autori specializați era subtil evitată prin invocarea... regiei destinului! Cu sau fără asemenea justificări teoretice, critica literară a confirmat și confirmă această poziție, în ambele ei laturi: scepticism al judecății de valoare, dar și precauție față de "inculpați", a căror poziție între două cîmpuri artistice îi scoate pe jumătate într-un teritoriu extra-literar...

... în care - de partea cealaltă - legea o face critica teatrală. Ea funcționează, mai ales în ultimele decenii, ca un corp profesional unitar, concentrat asupra unui obiect de analiză precis delimitat, spre deosebire de cea literară, care se risipește printre genuri (sînt rari comentatorii dedicați exclusiv poeziei ori prozei) și se desfășoară adesea pe direcții divergente. Dramaturgia intră în vizorul celei dintîi ca o componentă a spectacolului, deci nu ca text scris, destinat strict lecturii, ci ca text reprezentat sau reprezentabil. Atari distincții - elementare, de altfel - sînt necesare pentru a înțelege cele două atitudini. Esențială este psihologia criticii de teatru care ar fi putut ocoli, chiar ea, confruntarea judecăților de valoare dacă ar fi reușit să și le impună pe ale sale în fața celorlalte. Circumstanțe încurajatoare au existat, viața scenei românești cunoscînd în ultimul sfert de veac numeroase momente de vîrf, competitive oriunde în lume din punct de vedere regizoral, actoricesc, scenografic. Lucrînd - deci - într-o lume a succesului, într-un fel de mic **star-system** autohton, critica teatrală și-ar fi putut absolutiza opiniile legate de dramaturgia națională, nemaitrebuind să apeleze la judecata literaților. Unele date ale problemei au împiedicat - însă - atingerea acestui ipotetic "autonomism". În primul rînd, limitarea mijloacelor financiare (și apoi reducerea lor drastică în anii '80) precum și cenzura ideologică n-au permis dezvoltarea la noi, pînă acum, a unei "piețe" teatrale cu adevărat prospere, de tip Broadway, bunăoară. Dăruirea profesioniștilor genului a creat performanțe de artă, dar nu și un **show-business**, o industrie a spectacolului capabilă să acumuleze acea simbolică putere culturală care să-i dea trufia de a ignora opiniile celor "dinafara" branșei. Șubredă la acest capitol, lumea teatrului românesc a rămas șovăitoare tocmai în ceea ce privește autojustificarea valorică. Iar repetata întoarcere spre judecata literaturii probează că își simte și singură punctele slabe, a căror diagnosticare cere competența **acelei** zone artistice: ele par să fie atît producția autohtonă de text dramatic, cît și... însăși calitatea criticii teatrale, care, așa "unitară" cum am spus că este, e totuși restrînsă numeric și prezintă doar cîteva personalități veritabile, secondate de o serie de gazetari mai degrabă decît profesioniști ai atitudinii culturale. Comparația cu critica literară ar da - per total - rezultate dezastruoase. Realitate care trebuie acceptată, chiar dacă nu e tocmai plăcută. În sfîrșit, printre posibilele explicații psihologice ale situației se află și una așa-zicînd "obiectivă", supusă unei determinări de ordin mai general: căci cultura română, spre deosebire de altele, altfel dezvoltate, a fost în secolul trecut și este și astăzi "literaturocentristă", încît față de ea, de literatură, se ordonează celelalte teritorii artistice. Mă opresc la atît, subiectul fiind prea mare pentru un răspuns atît de mic, la o "anchetă"...

Această stare de fapt provoacă următorul "joc" ciclic, cu două trepte: lumea teatrală așteaptă - și, uneori, provoacă - opiniile criticii literare asupra producției dramatice naționale; atunci cînd ele sînt formulate, oricît de "diplomatic", cea dintîi le respinge orgolioasă, tacit ori polemic; pentru ca apoi, continuînd să-și dorească validarea pe această latură, să aștepte sau să solicite din nou verdictul - și așa mai departe. Elocvente au fost - de pildă - reacțiile criticii teatrale față de excepționalul eseu al lui Mihai Zamfir despre **Teatrul la români** (apărut în **Viața Românească** nr. 6/1988). Semnificațiile lui, subversive la data publicării, au și astăzi o teribilă actualitate prin felul cum pun în relație deficitul național de simț dramatic cu temperamentul nostru colectiv. Și asupra acestei teme merită revenit, într-o discuție separată.

*

Ținînd cont de toate aceste lucruri și constatînd că lumea teatrală nu încetează să aștepte "judecata dramaturgică" a criticii literare, sînt de părere că e preferabilă - cum ziceam - calea mai severă a verdictului necomplezent. După mine, el ar trebui să sune cam așa: în perioada postbelică, genul a rămas marginal față de evoluția globală a literaturii române și a dat un număr mic de autori realmente valoroși, cu "operă" și stil personal, între care doar unul sau doi de primă mărime, comparabili cu vîrfurile poeziei, prozei și criticii din epocă. Eu - unul îi reține pe Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Gellu Naum, Romulus Guga, Dumitru Solomon, plus, pentru piese izolate din producția lor, pe Horia Lovinescu și D.R.Popescu. Cei "unul sau doi" sînt Mazilu și Sorescu. În rest, o vastă impostură oportunistă, cu nelipsitele figuri de activiști comuniști și cu mult eroism "revoluționar"... La care nu-mi rămîne decît să adaug că trebuie privit cu speranță spre dramaturgii aflați acum în curs de lansare și dintre care se vor alege cu siguranță cîțiva în completarea prea - scurtei liste de mai sus. Mă folosesc de prilej pentru a le transcrie încă o dată numele , atîtea cîte îmi sînt cunoscute (după ce le-am citit una sau mai multe piese): Anca Delia Comăneanu, Ioan Groșan, Emil Paraschivoiu, Valentin Petculescu, Hanibal Stănciulescu, Matei Vișniec. Atît, deocamdată...

AVANSCENA DRAMATURGULUI

HORIA GÂRBEA

REFUZUL FANDĂRII
-DOUĂ PREJUDECĂȚI DESPRE TEXTUL DRAMATIC-

1. ÎN ZEGHE ÎN LANUL DE SECARĂ

Îmi pare rău că generoasa revistă TEATRUL AZI este tratată cu prea puțină generozitate de alții și astfel protestul meu nu se va face auzit în mii și mii de exemplare. Căci, ca dramaturg, începător desigur, dar nu mai puțin incitat de revelația propriilor experiențe, mă simt stingherit în fața unor mai știutori confrați, regizori sau actori, atunci cînd ei îmi spun cu hotărîre cum trebuie să fie textul dramatic. Al meu! Al oricui! O asemenea atitudine ar fi anticonstituțională dacă am avea măcar o constituție. Dictatul prejudecăților apasă atît de greu asupra teatrului românesc (atîta cît mai este) încît mi-e teamă că nu vom porni niciodată de teama că ne vom strica puțin confortul de a sta pe loc. Pușcărlașul în zeghea sa, cu bilele ferecate de craci, este mai liber ca bietul autor dramatic. Iată două ghiulele impuse pe voci autoritare sau mieroase tibilor mele.

2. DICTATURA PERSONAJULUI

Nu cunosc, deși am trăit sub două dictaturi (pînă acum) iar despre altele am citit, dictatură mai odioasă decît a personajului. Zise regisorele: "Amice, n-ai personaje!", "Unde-i personagiul?", "Cum? Nu individualizezi vocile personajelor?". Ba pe-a mă-tii, domnule regisorel! Nu numai că nu le individualizez, dar țin morțiș să se confunde. Personaje cu "biografie", "stare civilă" și alte documente înregistrate la sfat face și mama-mare. Pot să-ți născocesc, încă din culise, diverse măgării pe care personajul le-a făcut încă în copilărie, pot, prin replici, să aduc vorba despre performanțele arheologice pe care personajul le-a realizat, descoperind monede dacice pe cînd săpa cu organul procreator în țărînă! Pot dar nu vreau!

Pentru că teatrul îl ilustrează pe domnul personaj în situația dată, (sau în multiplele situații date), fără ca nemernicul lest biografic să-i împiedice de la asalt. Al Dumneata poți bănui că o mușcătură de cîine cînd era mic a modificat caracterul lui Laertes! Dar ce relevanță aduce asta?

Ba nu, zău, n-ați observat că atunci cînd vorbești cu un bîlbîit vorba ți se împleticește? Că joci bine șah cu un maestru și mizerabil cu un diletant? Iată cîte contexte care nu depind de biografie.

Individualizare? Prin ce? Prin mustață? O discuție profundă este mai puternică decît ilustrarea succesivă a ideilor cu care a venit fiecare de-acasă. Abia acesta este dialog de surzi. O discuție adevărată este mularea participanților la temă și argumente, variația lor sensibilă în contact cu toate acestea. Altfel, dacă fiecare-și debitează banalitatea, la ce bun punerea laolaltă.

Dăunătoare prejudecată a biografiei și personajului distinct în teatru, cît vei mai rezista!? Mizerabilă etalare de ticuri individuale care împiedici spectatorul să se conecteze la tensiunea ideii din replică, cît timp vei mai obliga autorul dramatic la această masturbație impusă de cecitatea regizorilor și actorilor?

"Dar actorul ce-mi joacă?" - întreabă regizorul, actorul sau confratele cu minte abulică! Adică, vezi doamne, dacă nu-i fac personaj, actorul n-are "pe cine" să înfățișeze! Răspund răspicat: "pă mă-sa"! Adică, să nu mi-o luați în nume de rău, vreau să zic matricea originară, dacă de ea nimeni nu se poate desprinde! Pe cine? Dar ce, Ariel, Caliban, Puck au "biografii"? Știm ceva despre ei? Au tată, mamă, mătuși? Coborîrea din idee în biografie este una dintre cele mai scîrboase prejudecăți teatrale. Dar nu cea mai scîrboasă. Căci există și...

3. TEROAREA CONFLICTULUI

Cei care în teatru le știu pe toate consideră, în pofida numeroaselor contraexemple, că piesele de teatru nu se pot realiza fără un conflict. Am citit mii de pagini searbede din care rezultă că Apus de soare este o piesă deficientă prin lipsa de conflict. Dimpotrivă, cred că acesta este unicul ei merit, strecurat cine știe cum printre loviturile aprige de buzdugan în baltă.

Conflict? Între cine și cine? Hamlet vrea să-și răzbune tatăl, și luptă cu monstruoasa coaliție mamă-amant-iubită-curtean. Conflict! Dar nu acesta este motorul piesei ci drama interioară între două instincte opuse, procreativ (Ofelia) și dinastic (Danemarca).

Conflictul este așadar lăuntric întotdeauna (A propos: care este "conflictul" în Conu Leonida față cu reacțiunea?), iar disputele exterioare de interese între personaje nu sînt decît ilustrarea vieții, care este mai mult sau mai puțin armonioasă la un moment dat.

Situația dramatică înțeleasă drept "conflict" și "confruntare", de regulă între forțe balansate, este de o sfîntă simplitate, care înduioșează și revoltă. Unde e piesa în care forțele malefice puternice să se repeadă asupra forțelor plăpînde ale binelui și să le dea la cap, și să le dea la cap pînă le lichidează?

În ce mă privește, cred că este necesară abolirea conflictului în teatru sau în orice caz disproporționarea puterilor pe care le au forțele beligerante, pentru a asigura spectatorului senzațiile de groază sau beatitudine pentru care, pînă la urmă, a dat banii. Ori credeți că vă puteți bate joc de banii omului plus doi lei timbrul teatral?

4. MAI BINE GOLAN DECÎT DICTATOR

Concluzia, pe care nu voi înceta s-o revendic pentru teatru, care și așa a ajuns, la noi, val de capul lui, este că dictatura conceptelor teoriei trebuie să înceteze asupra autorului dramatic, lar acesta, la rîndu-i, să elibereze definitiv personajele de autocrația sa nesuferită, lăsînd ca dominantele lor să-și caute și să-și găsească poziția de echilibru indiferent asemeni (am mai spus-o) unui ou într-un castron.

Tirania aceasta, nu mai justificată decît era "regula celor trei unități", va comprima timpul spectacolului (azi inadmisibil) și va mări profunzimea consecințelor lui estetice, dar și morale, sociale etc. Astfel, fără "personaje" și "conflicte", teatrul va deveni intensiv, nu extensiv. Și se va căuta în profunzime. (Măi băieți, puneți mîna pe lopeți!)

Cît despre autor, lui nici nu-i stă bine în postură de satrap, lucru dovedit încă mai demult de unii, precum confratele Eugen Ionesco, golan academician.

EXERCIȚIU DE TRUFIE ÎN GENUL UMIL

Dacă aceste rînduri se revendică de la genul - minor, desigur - al spectacolului imaginar, nu e mai puțin adevărat că și spectacolul pe care-l sugerează este imaginat de un regizor imaginar, căci ce altceva poate fi un (de abia) student în ale teatrului? Nimic nu va putea fi scuzat prin această precizare, dar totul va fi permis. Delirul nefiind amendabil, va rămîne cel mult regretabil.

Dar despre ce se poate "delira" în teatru, în 1990 la București? Evident despre o (altă) **Trilogie antică**. Evidența vine atît din halo-ul ilustrei înscenări omonime, cît și din nevoia de a face recurs la marile începuturi pentru a pune temei unui meșteșug sau unor "vremi" noi. În ceea ce privește tragicul, nu noi îl alegem, ci el ne alege pe noi.

Ideea acestui spectacol imaginar nu s-a născut printr-un "exercițiu de admirație" față de o capodoperă dramatică, ci printr-un exercițiu de umilință în fața unei gîndiri profunde. Îndrăgostit de un discurs, de discursul peratologic (**Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii** de Gabriel Liiceanu), mi-am propus să-i fiu devotat servitor și să-l mijlocesc înscenarea unei tragedii, rămînînd în condiția intermediarului. Am crezut că e acesta un bun început.

Numele trilogiei este **Orestia**, numele autorului: Eschil. Piesa asumată: **Eumenidele**.

Ca teorie a raportului dintre limită și conștiință, peratologia ne spune că tragicul este un fenomen care se naște la întîlnirea unei ființe conștiente, finite, cu propria sa finitudine percepută ca limită. Cînd își percepe Oreste finitudinea ca limită? Atunci cînd, paradoxal, moartea (finitudinea) se asociază cu infinitudinea pătimirilor preconizate de Erinii.

Dacă moartea este, în viziune peratologică, dreptul la tragic al fiecărui individ, atunci lui Oreste i se încalcă un drept fundamental al omului.

Acțiunea din **Eumenidele** s-ar putea desfășura, în egală măsură, de o parte sau de alta a morții biologice a lui Oreste. Noi, bunăoară, vom opta pentru partea "cealaltă". Nici o replică nu afirmă explicit că Oreste mai este în viață și nici un alt muritor (exceptînd juraților"muți") nu mai bîntuie prin scenă. În final Oreste însuși își evocă mormîntul și rolul de daimon protector al cetății. De fapt, este cu totul secundar pe care din cele două tărîmuri cade Oreste, importantă este echilibristica sa pe linia propriei sale morți. Un Oreste care-și ispășise vinovățla în măsura cuvenită a autoexilului și a ritualurilor purificatoare se vede confruntat prin moarte (recentă? iminentă?) cu perspectiva de a-și plăti vina în excesele Eriniilor, în eternitatea caznelor din Erebos (bezna infernală) unde sălășluiau acestea. Născut prin moarte (în sensul că uciderea tatălui l-a predestinat rolului vindicativ), trăind prin moarte (prin uciderea mamei își onorează destinul), lui Oreste îi este refuzată moartea, ca neantizare a păcatului, și i se propune eternizarea pedepsei. Aspirația lui devine neantul pe care-l va dobîndi la capătul unui proces de nuanță escatologică. Tema trilogiei ar fi deci "meleté-thanátou" (pregătirea pentru moarte), care începe, prin destin, înaintea nașterii și nu sfîrșește nici în clipa morții, devenind de fapt o soteriologie. Verdictul din **Eumenidele** intuiește și anticipează afinitățile creștine ale spiritului elin.

Plasarea **Eumenidelor** în post-existență exclude evident orice justiție mundană. Odată suprimați jurații atenieni, nu mai rămîne altă soluție decît să distribui publicul în rolul panteonului olimpian, pentru ca zeii (spectatorii) să-și asume verdictul. "Spectatorul este pus de teatrul modern în condiția în care erau puși de Homer zeii **Iliadei**: asistă suveran cum se fac și se desfac destinele altora. A merge la teatru e a recupera o urmă de demiurgie." (A.Pleșu).

În concret: un amfiteatru închis ar ocupa întreaga scenă. De formă elipsoidală, cu suprafața arenei foarte îngustă va avea pe o latură a elipsei gradenele ornamentate ale "nemuritorilor", iar pe cealaltă treptele simple și abrupte ale spațiului de joc, la limita solicitării echilibristice a actorilor. Riscul fizic și cel metafizic vor coexista. Că această construcție nu-și poate găsi locul decît pe scenă este evident dacă acceptăm - urmîndu-l pe Eliade - teatrul ca un spațiu de camuflare a sacrului. Și în varianta bucureșteană a **Trilogiei antice** a lui Andrei Șerban spațiile de joc valorifică mirajul tainic al culiselor pentru a recupera ceva din ezoterismul inițiatic al ritualurilor.

Implicarea spectatorilor într-un ritual inițiatic este însă tautologică. Actul ritualic este conținut în convenția teatrală, ține de "complexul divin" al spectatorului. Ce rost mai are să inițiezi niște zei, chiar falși fiind?

Renunțînd la ritualism, renunțăm și la expresia specifică a acestuia care este cea muzicală. În schimb, microfoane de performanță, special amplasate, vor capta sonorități abia perceptibile ale spectacolului (tropotul pașilor pe gradene, respirația actorilor după efort...), amplificîndu-le și redîndu- le în cutia de rezonanță a scenei închise. Spectatorii "olimpieni" nu vor mai asculta incantațiile muritorilor, ci zgomotul cosmic.

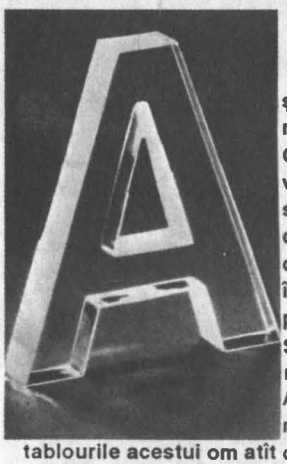
*

"Atunci cînd ai înțeles cu adevărat o carte, ai impresia că ai fi putut s-o scrii singur" (N.Iorga). E sensul în care reclam paternitatea cuvintelor lui Gabriel Liiceanu, adînc lămuritoare asupra actualității imediate a tragediei antice: "Cînd legea spiritului este amenințată, viața poate să îmbrace forma patetică și paradoxală a morții și Suferinței."

■ *SABIN POPESCU*

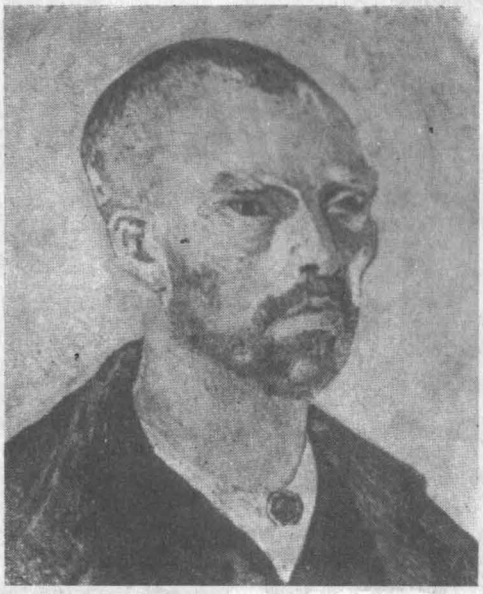
CIVILIZATIA IMAGINII

LAN DE GRÎU CU CORBI



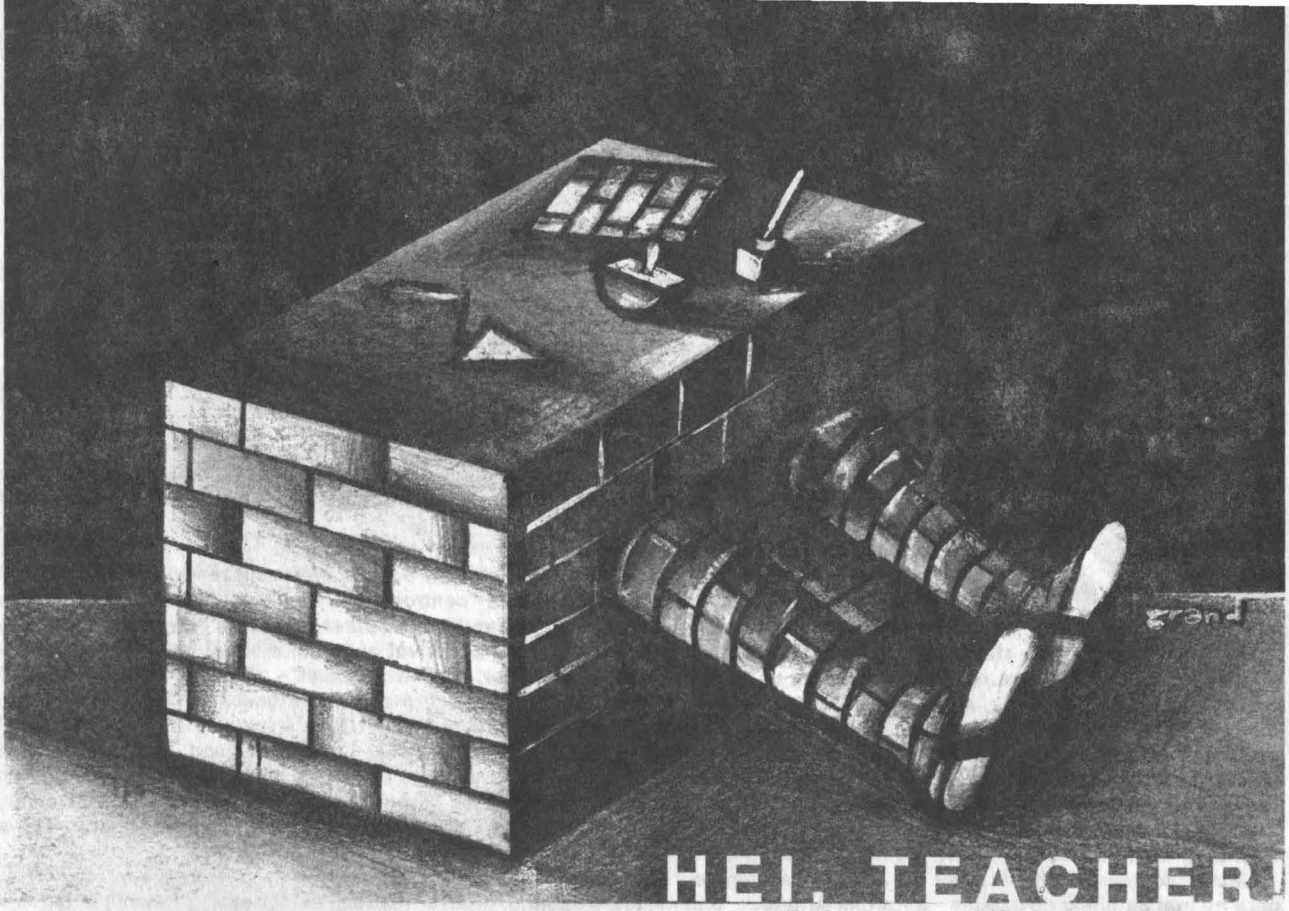
Așa poate fi numit anul acesta de după revoluția - cîtă a fost -, strigăt de disperare ieșit în stradă românesc, care a coincis cu centenarul morții marelui damnat olandez: la 37 de ani, Vincent Van Gogh, într-o după-amiază de duminică, cînd zăduful de iulie se contopește cu toate neliniștile, nu mai vrea să trăiască. Un om a adunat în sufletul lui chinuit prea multe înfrîngeri, nemulțumiri, iluzii, speranțe neîmplinite, tristețe și solitudine. Și boala. Și luciditatea, mai rea, necruțătoare. Mai presus de toate bolile care vin și, uneori, mai și trec. Dar ce te faci cu focul lăuntric care nu-ți dă pace clipă de clipă? Ce te faci, cum să te mai descurci în pălenjenișul lumii cînd URÎTUL urcă din tălpi și ajunge în piept tăindu-ți respirația? Lucrezi cu un sol de disperare surdă împotrivindu-te unei lumi ostile, propriilor tale neputințe, neînțelegeri. La ce bun atîta ardere de sine? Chiar poate salva arta omul? Să rămînă doar artele sau literatura, cultura în general, singurul colac de salvare pentru sufletele noastre aprinse? Șaptezeci de tablouri pictează Van Gogh în nouă săptămîni de cînd a sosit la Auvers, ultimul lui, iluzoriu, refugiu. Un pistol îndreptat spre piept, o împușcătură și posteritatea deja mușcă din nefericirea unui artist. Două milioane de vizitatori s-au năpustit în vara lui 1990 să vadă tablourile acestui om atît de singur în timpul vieții. Nouă sute de lucrări în zece ani de zbucium și chin. Asta nu l-a salvat, poate i-a oferit clipe de bucurie, o justificare de moment. Și un frate, un prieten, un aliat de nădejde, parte firească din minunile admirate de noi astăzi la Amsterdam, Paris, Londra, chiar și la București există un desen de Van Gogh în Colecția profesorului Oprescu. (Oare pe unde o fi pitit în clipa de față?) "Aș vrea mult să-ți scriu despre o seamă de lucruri, dar simt că este zadarnic", notează Vincent, în ultima scrisoare (neterminată și neexpediată) către fratele său Theo. Două zile de chin, o noapte cu pipă, tutun și tăcere și gata, pe 29 iulie, la orele unu și jumătate în miezul zilei, pictorul se stinge din viață. Tristețea lui, strigătul disperat din culorile azvîrlite pe pînză, tandrețea și neputința, dar ce nu exprimă aceste tablouri răspîndite azi în toată lumea? Și banii, nebuneala aceasta, expresia valorică a mărfii, cum spunea tov. Karl Marx, care naște bucurii mărunte și zămislește tragedii de tot soiul. Sensibilitatea: o rană vie. De ce neapărat totul pus pe seama bolii? Cît, ce, cum, pînă unde se poate justifica suferința? Și culorile care exprimă exploziile inimii.Mulți de care. Explicații, justificări, logica pusă în slujba inimii: am dat de capătul tuturor firelor, toate K.G.B.-urile minții le deslușim în podul palmei. Zadarnic, urîtul urcă din adîncuri și răscolește la suprafață. Pomenim de urîțenia lumii în care trăim ca și cum am putea s-o atîrnăm pe vreo simeză și s-o privim zi de zi: intrarea pe valută. Și tot așa, prelungind gînduri, culori, forme, sentimente. Artă și arte. Oameni și politică. Atunci și acum. Van Gogh. Și noi, azi, alci, într-o cu totul altă lume, dar nu atît de diferită încît să nu percepem și pricepem, pe propria noastră piele, că nu toată lumea își poate îndrepta pistolul spre undeva, "în regiunea inimii". Așa cum rezolvă situația și dl. Ivanov, eroul din piesa omonimă a lui Cehov. Dar de unde atîtea pistoale și mai ales curaj pentru așa ceva, cînd recolta de grîu este satisfăcătoare, iar corbii privesc și ei, zi de zi, la minunea noastră numită televiziune! Să recunoaștem, multă lume e obligată să trăiască în continuare din cauza dumneaei. "E zadarnic, tristețea va ține toată viața!", mărturisea Van Gogh în pragul morții. Cum să-i contrazicem? Și la ce bun?

BEDROS HORASANGIAN



Vincent van Gogh "Autoportret"

Gauguin "Van Gogh pictînd floarea soarelui"



Fac parte dintre cei care, începînd din vară, în fiecare vineri noaptea îşi mai fac o cafea să reziste la **Gaudeamus**, lar cînd pe generic văd numele lui Jo Hurdubae şi Andras Bitay sînt sigură că ce va urma răscumpără rutina, demagogia, convenţionalismul şi tendenţiozităţile înghiţite pînă la acea oră.

Nu ştiu cum arată reporterii ăştia şi alţi cîţiva care nu au vanitatea să-şi expună îndelung chipurile cu numele scrise dedesubt, dar le sînt recunoscătoare că mi-au redat de multe ori încrederea tonică în noţiuni pervertite şi deturnate de contexte oportuniste, că profesionalismul, talentul cu care filmează, bazat pe curaj, sinceritate, umor, transmit pelicule pulsul unei vîrste la care nu din candoare îţi asumi să arăţi că împăratul e gol.

Paranteză: am făcut de cîteva ori, cu televizorul, exerciţii fizionomice; am închis sonorul şi am privit doar chipurile, gesticulaţia, grimasele celor care informau, dezbăteau, îşi expuneau opiniile: păreau nişte interpreţi ai unor roluri ce-i depăşeau, pozau pătrunşi de propria exacerbată importanţă, mimau, deseori grotesc, nişte personaje - film mut cu diletanţi. Invers, dacă închideam ochii şi ascultam doar sonorul, dicţia afectată, emfaza, declamaţia demagogică şi ridicarea de ton, suficienţa şi retorismul patetic făceau falsul şi mai sesizabil, şi mai iritant.

Singurii care au rezistat la această dublă probă au fost copiii şi tinerii care nu ştiu şi nici nu vor să joace alt rol decît al sincerităţii totale, care ignoră aparatul de filmat şi din pricina asta sînt plăcuţi la privit şi ataşanţi, te poţi regăsi în ei cu ce ţi-a mai rămas curat în tine.

Între senatorii Dumitraşcu, Văcaru, Săndulescu ş.c.l. pe de o parte şi Jo Hurdubae cu fetele şi băieţii care nu admit compromisul, minciuna, conformismul şi nu cer nimic pentru ei decît să li se răspundă la întrebările care-i frămîntă, pe mine mă reprezintă şi mă implică total aceştia din urmă.

Cît de mărginit, pătimaş sau oportunist trebuie să fii ca să blamezi cu indignare - cum am auzit în parlament - punctul lor de vedere! Au fost agresaţi, calomniaţi, li se repetă mereu că treaba lor e să înveţe, nu să-şi exprime opiniile despre acţiunile puterii şi ceea ce se întîmplă cu societatea civilă - sînt taxaţi de la vîrf drept destabilizatori, uitîndu-se că dacă ceva apucă să se stabilizeze strîmb, degeaba venim să ne culpabilizăm după decenii.

Mă întreb cu ce drept un "ales al poporului", fost secretar de partid, profesor de ceauşescologie, nomenclaturist, miliţian sau simplu funcţionar conştiincios al dictaturii (faţă de care protesta ascultînd posturi străine) îşi permite acum să acuze de "destabilizare" o bună parte a unei generaţii care nu are altă vină decît de a se fi născut prea tîrziu pentru compromisurile pe care, într-un fel sau altul, cu toţii le-am făcut. Ei, studenţii, nu au alt cadru de exprimare la televiziune decît o emisiune prea nocturnă. Dar chiar şi acest spaţiu cînd majoritatea populaţiei doarme deranjează puterea, care ar vrea să-i vadă preocupaţi doar de probleme "specifice vîrstei", programe didactice, divertismente frivole şi inofensive, sub tutela unor autorităţi diriguitoare a gîndirii lor.

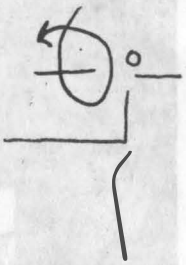
Sigur că e greu de suportat privirea unei fete bătute la Jilava, după un an în care torţionarii de atunci au fost avansaţi în grad şi a căror experienţă e în continuare necesară, sigur că sînt cel puţin stînjenitoare întrebările repetate despre morţii de după 22 decembrie şi chemarea minerilor ale căror victime au fost în primul rînd ei, studenţii, că nu e psihic confortabil să te simţi în culpă, ca un părinte în care copilul a avut încredere şi de care a fost înşelat, minţit, pedepsit pe nedrept.

De aceea societatea, prin reprezentanţii ei legitimi, se străduieşte să le bage minţile în cap, să-i facă asemeni Văcarilor şi Dumitraştilor sau măcar Patricilor şi Crăsnarelor - numai că ei nu se lasă modelaţi. Cel puţin pînă spre 25 de ani, nu.

Am văzut într-o noapte, într-o dezbatere despre emisiunea lor, un asemenea exemplar de student "model" - tuns, legitim, costum, cravată + limbajul asortat. Am închis sonorul: arăta ca un activist care şi-a lăsat barbă pentru deghizare, ca un parlamentar, ca un "om de bine". Am închis ochii: fraze, vorbe, accente - totul ultracunoscut de la orele de "maximă audienţă". Am avut o secundă viziunea coşmarescă a unei studenţimi uniforme care ar arăta şi ar vorbi astfel. "Avem un tineret minunat"... mi-a zbierat în memorie vocea răguşită, dar am deschis ochii şi i-am văzut acolo şi pe ceilalţi, ai lui Jo Hurdubae. Rîdeau.

ADRIANA BITTEL

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI ... DE DANS CONTEMPORAN



ă ne amintim sfîrşitul anilor '70. Modernismul, post-modernismul devin post-fenomene. Cunningham reuşise să introducă încet, încet, "reforma" sa, constînd, în principal, într-o autonomizare a dansului ca artă.

Spre anii '80 asistăm însă la o lentă eroziune a "bilding"-ului american.

DECLINUL.După mai bine de treizeci de ani de eforturi depuse în sensul restructurării spaţiului scenic al dansului - ideea directoare fiind abolirea "centrocentrismului", a obsesiei de a face din solist centrul de gravitaţie al spectacolului, şi, mai mult, de a-l plasa pe acesta permanent în focarul atenţiei -, după abolirea viziunii "frontale" a acţiunii, derivat al limitelor cutiei italiene, este rîndul europenilor să cîştige un tempo în ritmul inovaţiilor; "post-americanii" - căci ei se revendică totuşi din curentul de peste ocean - vor prelua conducerea prin cea mai firească dintre opţiuni: introducerea gestului firesc, a gestului cotidian în structura coregrafiilor lor. La Angers, Alwin Nikolais, instalat la "Centre National de Danse Contemporaine", divaghează despre "noul spaţiu" şi "noul timp" coregrafic. Carolyn Carlson, în subsolul de la Palais Garnier, în sînul nou creatului "Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris", se lansează în asidue studii de formă, alimentînd aripa formalistă a coregrafilor. Aici se "dezantropomorfizează": corpurile dansatorilor devin umbre, volume, linii, totul debuşînd într-un onirism anatomic. Trupul uman se transformă într-un "corp-imagine". În Franţa, Anne-Marie Reynaud, Quentin Rouillier şi, într-o a doua generaţie, Philippe Decoufié vor fi moştenitorii acestei investiţii.

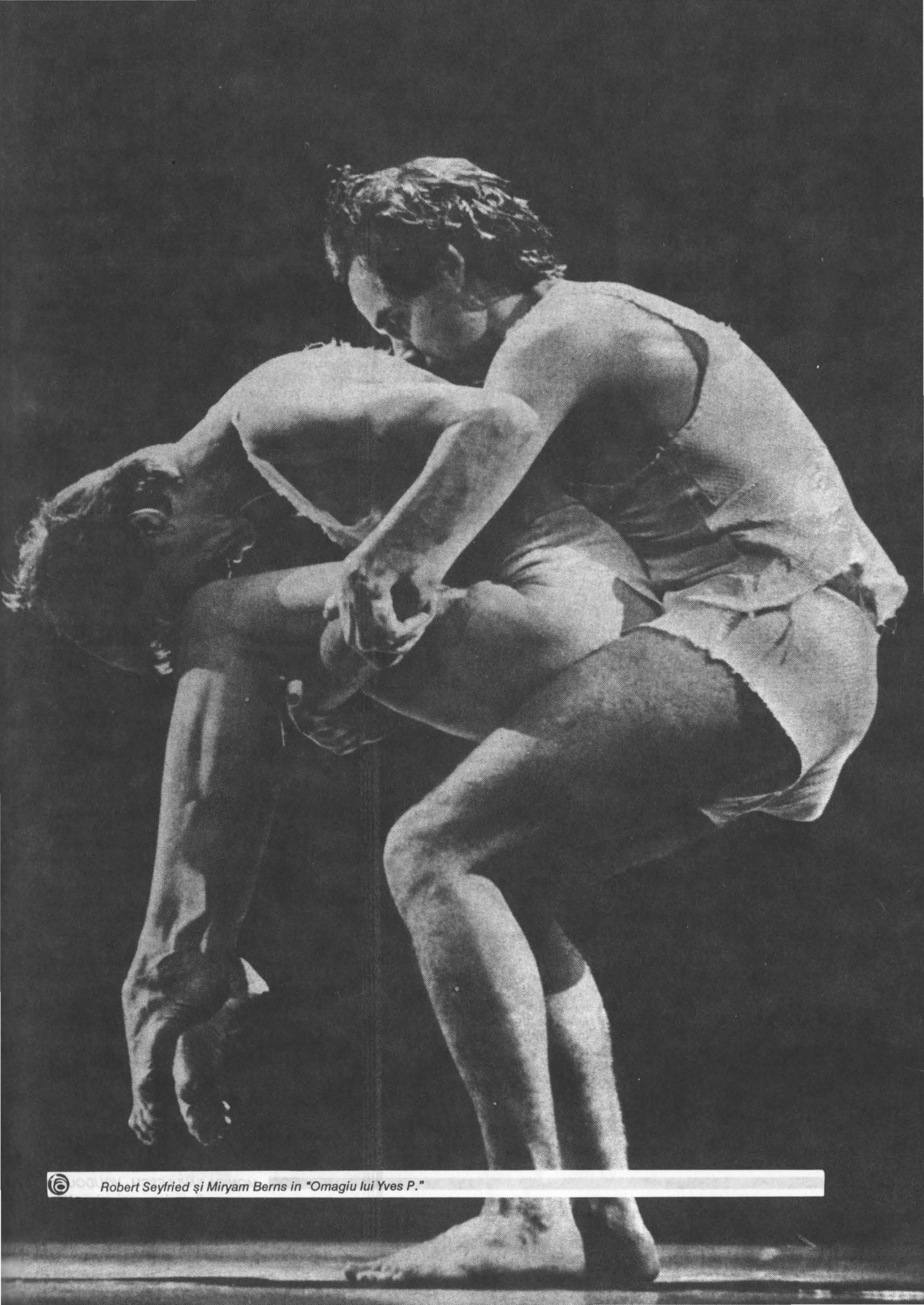
Ultima încercare a americanilor de a recupera scena europeană se face simţită prin prezenţa "şoc" - arma secretă a celor care nu mai au nimic de ascuns - a Karolei Armitage, o dansatoare apelînd, dintr-o "nostalgie a sintezei" probabil, la tot ce a dat mai valoros pentru cultura umanităţii "punk"-ul. Ea dansează, impecabil de altfel, "sur pointes", pe ritmurile ghitaristului Rhys Chatham, pe care, din cînd în cînd, îl înjură în public... atît de violent încît invectiva se zbate să devină metaforă.

Dansatoare pe jumătate în stilul lui Balanchine, pe jumătate în cel al Marthei Cunningham, Karola Armitage, deşi face furori pe unele scene din Europa, anunţă sfîrşitul imperiului american al dansului contemporan. Karola "Ermitaj" este noul "look" muzealizat... Mult mai discretă, mai puţin epatantă, dar mai tenace, Trisha Brown îşi revarsă cercetările ei asupra fluidităţii mişcării în curentul francez, care se distanţează net de mentor, coregrafii Stéphanie Aubin şi Odile Duboc concepînd spectacole ce se înscriu în tipologia lucrărilor nostalgic condescendente de tipul "Despărţirea de..."

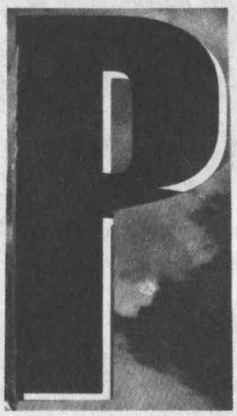
RUPTURA.În 1980, Concursul de coregrafie de la Bagnolet premiază un trio, o piesă stranie intitulată "Tabula rasa". Coregrafii au - se pare - un simţ particular al timpului. Şi al umorului. Autorul coregrafiei pare a fi asimilat diverse tehnici de mişcare ce nu au prea mult de-a face cu dansul, cu tradiţiile lui. Elemente din artele marţiale şi din teatrul japonez se întrepătrund ingenios sub acţiunea unor catalizatori care sînt dinamica neobişnuită a schimbărilor de ritmuri şi energia debordantă a dansatorilor. Germenele pendulării centrului de greutate către Extremul Orient în privinţa preluării tehnicilor de mişcare şi a surselor de inspiraţie se face deja simţit. Acest sîmbure, reprezentat de François Verret, nu poate cădea însă în pămînt adînc...

DESCHIDEREA. În acelaşi an, acelaşi Concurs internaţional acordă un premiu de umor unui dansator-coregraf ieşit din universul lui Chaplin, cu care are în comun atît lumea filmului cît şi pe aceea din lăuntrul filmelor marelui actor. Jean-Claude Gallota vine mai degrabă din lumea artelor plastice şi a cinematografului decît din cea a dansului. Spectacolele lui par supuse rigorilor decupajului şi ritmului mesei de montaj. Coregrafia, cu al ei nou nouţ "corp-imagine", se inspiră din domeniul vizualului. Odată deschisă către cinema, arta coregrafică face imediat pasul următor, cel al redescoperirii realităţii; acest cinematograf al vieţii. Dacă viaţa imită arta, lumea imită cinema-ul. Odile Duboc, coregrafă care stăpîneşte - se pare - toate tehnicile de pînă la ea, asumîndu-şi probabil şi riscul de a fi la un moment dat stăpînită de ele, se aruncă pur şi simplu în oceanul vieţii, cu convingerea că valurile nu sînt decît rezultatul mişcării corpului ei într-una, care este a tuturor. În montările ei apar trecători, trasee ale păsărilor pe cer, atitudini lipsite de finalitate, mişcări ale unui patos alb evoluînd sau involuînd într-un univers situat dincolo de speranţă şi de teamă.

SERGIU ANGHEL



Robert Seyfried şi Miryam Berns in "Omagiu lui Yves P."



TEATRUL-MUZEU SALVADOR DALI

Printre sutele de vizitatori, de toate rasele şi de pe toate continentele, care vizitau la Figueres în ziua aceea Muzeul Dali, cred că eram singura care treceam de pe un coridor pe altul rîzînd. Şi rîdeam nu de ceea ce vedeam, ci de ceea ce gîndeam. Faptul de a mă afla acolo îmi trezea amintiri. Revedeam în gînd figura stupefiată a prietenei mele, scenografa Florica Mălureanu, căreia i se imputase cu ani în urmă decorul unui spectacol dintr- un teatru din România, pentru că pe scenă apărea un copac cu frunze albastre. Iar tovarăşul care trebuia să supervizeze spectacolul susţinea că el nu văzuse niciodată aşa ceva. Cum să tulburi liniştea sufletească a cuiva care e sigur că-n ordinea lumii nu e inscris nimic altceva decît ceea ce a văzut dînsul? Să nu i-o tulburăm, fiindcă nu avem nici o şansă (ştiu c-am hotărît noi atunci), şi să căutăm calea înţelegerii pe alte meridiane.

Cred că Teatrul-Muzeu Dali din Figueres ar trebui să fie locul de pelerinaj al oricărui scenograf şi om de teatru. Vizitarea lui te obligă să te întrebi cine eşti tu de fapt şi te face să te gîndeşti la drumul lung pe care l-ai avut de parcurs, pînă ca viaţa să-ţi fi dat dreptul de-a ajunge la porţile lui. El este o expresie concentrată a tot ce înseamnă aceste profesii. Doar că celui care nu este încărcat pînă la saturaţie cu simţul metaforei nu-i rămîne nimic altceva de făcut decît să se oprească la porţi. Înăuntru n-are ce căuta!

Figueres este o aşezare tipic catalană, în apropiere de Barcelona. Este oraşul natal al lui Salvador Dali, care, copil fiind, a avut prima lui expoziţie personală într-unul din holurile Teatrului Municipal. Construcţia are arhitectură tipică a sec.XIX; ea a fost complet distrusă în timpul războiului civil, pentru a fi apoi reclădită şi transformată în muzeu de Dali. Data inaugurării: 28 septembrie 1974. Exegeţii îl consideră cea mai importantă operă a acestui creator de geniu.

Adevărul este că, burghez de rînd, cu imaginaţie limitată, ţi se face aproape frică, intrînd alci, de atîta spectaculos. "Nu trebuie considerat un muzeu - scrie Dali. Este de fapt un obiect gigantic suprarealist. Totul este coerent, nimic din ce e cuprins în el nu ar putea scăpa controlului inteligenţei mele". Şi care e aria acestei inteligenţe? Într-o armonie perfectă (pe care n-o poţi atinge decît prin lipsa totală de constrîngeri stilistice, fiindcă ea este armonia libertăţii înseşi), această operă monumentală a lui Dali pare o luare completă în posesie a materiei, a conceptelor, a istoriei şi a trăirilor culturale de pînă la el. Catifea, sticlă, fier, aur, argint, ghips, lemn, coceni de porumb, schelete de peşti, piatră; şi obiecte tehnice, ceasuri, telefoane gigantice, telescoape; şi confucianism şi Simfonia Patetică, şi reinterpretarea lui Moise de Michelangelo: şi primul Cadillac şi costumele create de Christian Dior pentru Dali şi pentru soţia lui, celebra Gala, costume purtate la balul Besteighi din Veneţia. Un teatru al lumii, într-o zi de relache; o zi cînd regizorul îşi face lui însuşi un spectacol, din tot ce- a adunat dintr-o viaţă de geniu, ca gîndire, ca simţire şi ca trăire, armonizîndu-şi întreaga suită de cuceriri în această aventură a spiritului, după propriile lui legi. Frumosul, în percepţia lui Dali. Măsuţele de machiaj, cu sertarele lor cu mînere de aur şi draperiile moi de catifea şi pluş sînt ridicate- n plafon. La fel, găleţile maşiniştilor, în culise, de un roşu splendid. Sufleurul, cu chip şi aripi de înger, pluteşte şi el pe undeva, printre draperii. Iar scena a luat chip de salon. Şi chip de femeie iubită. Ea a devenit celebra May West. Întregul obiectiv scenografic se şi numeşte de altfel "Faţa lui May West, care poate fi folosită şi ca salon": părul ei este dat în părţi în chip de cortină; buzele îi sînt scaunul şi speteaza unei canapele din piele de un roşu aprins; ochii, două tablouri; nările, două uşi ale unui şemineu; nasul, o statuie eroică. Imaginea ei se încheagă doar privind-o de sus şi de la cîţiva metri (de la galerie, aş zice). La intrarea în această sală stau "muzicanţii". Orchestra e formată din statui de ghips de mărime naturală; instrumentiştii şed pe scaune, frumoşi, curaţi, nemişcaţi, imaculaţi.

Cît cuprinde clădirea teatrului, totul e obiect scenografic. Dali foloseşte fiecare metru pătrat drept spaţiu scenic în care-şi expune creaţia. Deci viaţa. Fiecare colţ al teatrului e decorat: foaierele, arlechinii, cabinele, curtea interioară (cu celebrul Cadillac, în care, la aruncarea unei pesete într-un dispozitiv, ţîşneşte apa şi-l stropeşte pe cel dinăuntru, manechine ţepene, stil retro - cel mai măreţ monument suprarealist al lumii, spun exegeţii). În încăperile de sus sînt expuse creaţiile favoriţilor lui Dali: Milet, Velásquez, El Greco. Pe coridoare, gravuri din diferite perioade ale biografiei lui artistice: Maria din Galileea îşi poartă în inimă copilul, iar copilul are în inimă marea; el stă mort în sufletul Mariei, cu luna pe faţă şi cu marea în inimă; sau un drum prin deşert, pe care merg nişte saci bine legaţi la gură; unul s-a rupt, din el curg bani, iar ceilalţi îşi continuă drumul neabătuţi...

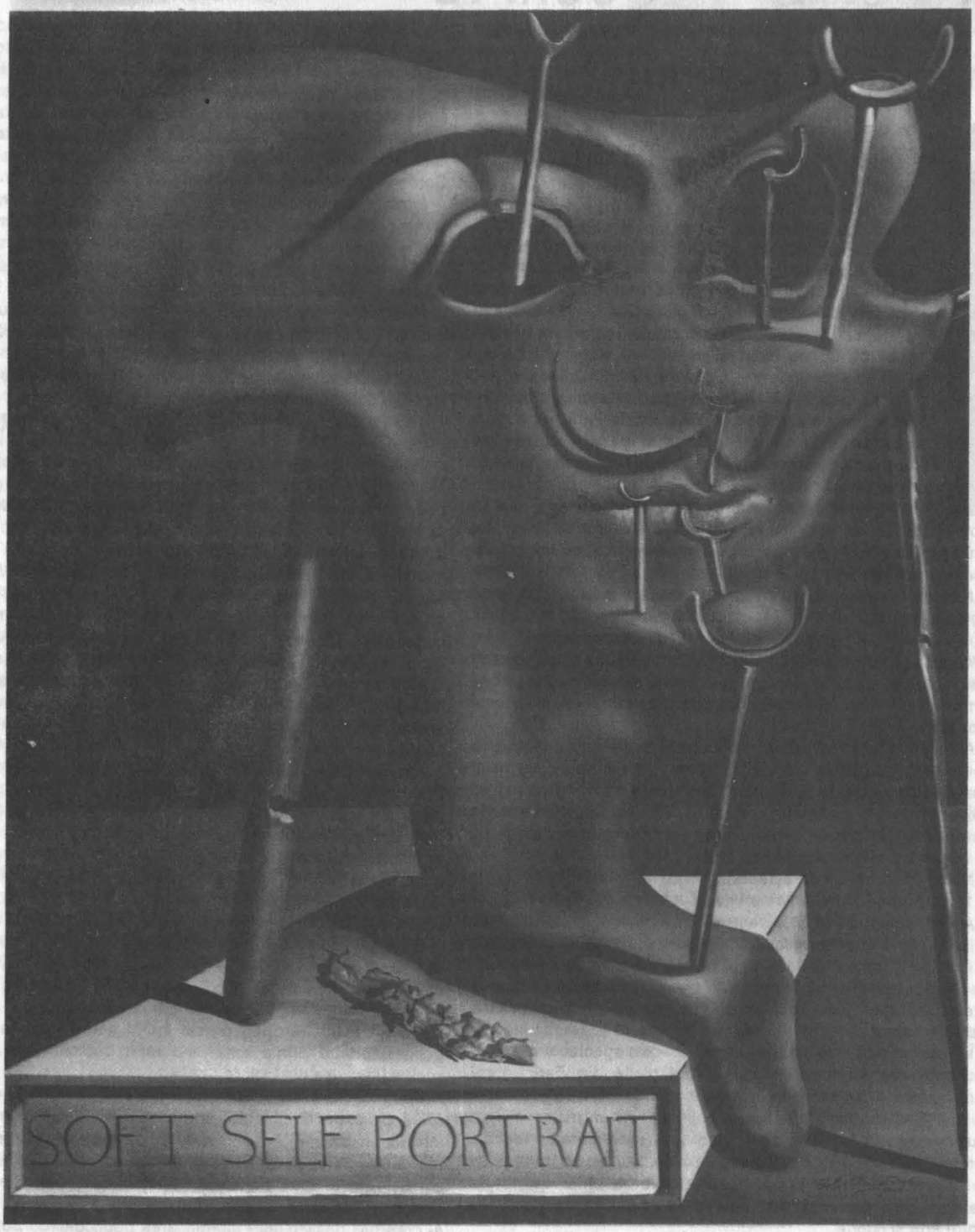
În foaierele de la etajul întîi sînt serii de gravuri ("Mitologiile"), sau obiectele tridimensionale: un melc cu faţă de om, un Picasso cu coarne de cerb, căruia îi creşte din sex o floare, iar din gură îi lese în loc de limbă o lingură cu un ban de aur; arlechinii cu muşchi de piatră ai lui Pitxot, un vultur cu picioare de aur şi pe cap cu coroană regală, în trupul căruia se poate vedea, printr-un gemuleţ, un mandarin; portretul Galei, din al cărei păr les ramurile unui arbore-n floare, un afiş: "Extraordinaria corrida de toros en homaje a Salvador Dali". Şi- apoi, într-unul din foaiere, dormitorul - cameră de baie - salon: un pat cu picioare de dragon, celebrul ceas dalian care curge, o cadă de bale în formă de barcă, cu o sirenă la proră şi plină de flori, un afiş imens pe care e scris:"loteria nationala, premiul american, le visage de la chance par Dali". Şi, într-un colţ, un schelet, chiar frumoasa, adică, cu o coasă (de aur).

Nu pot să definesc natura emoţională a acestui spaţiu. Nu ştiu de ce anume e pricinuită smerenia vizitatorului în faţa amestecului acesta atît de neaşteptat de materie, culoare, gînd, umor, măreţie, patetic, burlesc, viaţă clocotitoare şi moarte.

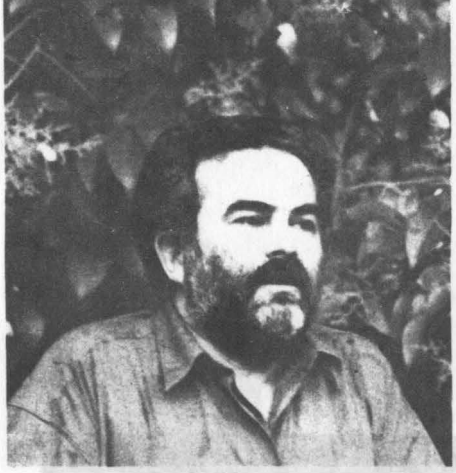
La subsol se găseşte o încăpere micuţă, complet goală, albă.. Peretele din fund e din marmoră. Cripta. Cîteva cuvinte, cîteva litere, gravate în marmoră:

Salvador Dali I Domenech
Marques de Dali de Pubol
1908 - 1989
Atît. Însemnînd omul, pămîntul şi secolul.

MONICA SĂVULESCU - VOUDOURIS
Barcelona, noiembrie 1990



DALI. ***Autoportret moale***



GEORGE BANU

ROMÂNIA ŞI TEATRUL SĂU, SAU STRIGĂTE ŞI ŞOAPTE

-fragmente-

TEATRUL PUTERII

Într-o noapte, tîrziu, noaptea mărturisirilor, este mult de atunci, la Paris, un prieten îmi spunea: "Ţara este acum ca o femeie violată, pîngărită, o femeie tîrîtă în noroi". Acest regizor, avid totuşi de vitalitatea de a descrie starea României, o asimila nu numaî mamei, după obiceiul rusesc, dar şi iubitei batjocorite. Ţara-femeie supusă scandalului prostituţiei nu se mai suporta pe sine însăşi.

Orice convorbire cu Bucureştiul îmi confirma spusele lui. Violul fiind înfăptuit, ţara-femeie zăcea în praful care invada oraşele şi satele. I se omora trecutul sub lovituri de hîrleţ şi, lipsită de vlagă şi năucită, România se înfunda în inerţia destrămării definitive. Starea depresivă se generaliza. Pe atunci, doar Antoine Vitez a îndrăznit să scrie, aici la Paris, un text de speranţă ca răspuns tocmai pentru cartea de deznădejde concepută de Iulian Negulescu şi Radu Boruzescu:

"Amara delectare pe care o simţi citind cărţile lui Moş Ubu încită la plîns cu lacrimi adevărate. Îmi vin în minte, totuşi, şi aceasta în mod paradoxal, cuvinte de speranţă pentru prietenii mei din România.

Această nivelare nu va avea loc, această strivire, care pare inevitabilă şi care este deja în curs, va fi totuşi oprită, Ireversibilul nu este atît de uşor; a mai fost văzut; inconvenientul care salvează este că regimul lui Moş Ubu funcţionează prost; prostia este în floare, lucrurile îi scapă, el încearcă neîncetat să le prindă din urmă prin acţiuni şi mai crude decît cele precedente şi mai proaste.

Altfel spus, cred că atunci cînd acesta se va opri - căci se va opri cu siguranţă, şi nu după mult timp -, din cîmpul cu ruine al României, vor răsări flori uitate, limbi care nu vor fi dispărut, precum nu vor fi dispărut nici ideile şi obiceiurile, nici credinţa în Dumnezeu, nici patria; şi oamenii se vor întreba cum de-a putut să existe aşa ceva - care există astăzi.

Nu mai avem mult de aşteptat."

15 octombrie 1989, Antoine Vitez.

Acum, aflăm de la Bucureşti că unii intelectuali îndrăzneau chiar să prevadă căderea cuplului nebun. Ei sperau să intervină o ultimă şansă de supravieţuire, aici unde "se trăia ca animalele". Ce-i de făcut? Să fugi din ţară, aşa cum a făcut o parte a intelectualităţii - fascismul produsese acelaşi fenomen în Germania -, sau să aştepţi? Pear Gynt sau Godot? (...)

În spectacolul căderii unui Imperiu, acest spectacol ale cărui protagoniste au fost în anul trecut ţările din Est, un rol surprinzător a revenit oamenilor de teatru. De la Moscova la Bucureşti, ei s-au aflat pe scena politică. Nici un pictor, nici un muzician, puţini scriitori, ca şi cum aceste evenimente teatrale ceruseră protagonişti din aceeaşi familie. Dar mi se pare că se poate avansa şi o altă ipoteză: este vorba chiar de natura teatrului care plasează mai uşor pe creatorii săi la răscrucea dintre artă şi istorie.

"Teatrul este un fapt public" îi place să spună lui Bernard Dort. Actorul, regizorul, dramaturgul participă la nou, convinşi pentru o clipă că interesul se deplasează de la scena teatrului la scena istoriei. Sau, mai exact, că există o înrudire între cele două. De altfel, se întrezăreşte ceva spectacular în această dezagregare precipitată, accelerată de vechea ordine. Există o teatralitate care aminteşte textul. De această **Furtună** declanşată de un Gorbaciov - Prospero?

Atracţia oamenilor de teatru pentru politică a fost contagioasă, pe punctul chiar de a tinde spre epidemie. Ca şi cum, îmi spunea ironic un prieten, "scena teatrului li se părea prea mică şi că numai scena lumii putea de aici încolo să-i satisfacă". La Bucureşti, au fost douăzeci şi patru de actori candidaţi la alegeri. Încrezători în recunoaşterea lor publică, ei doreau să aibe puterea politică. Unii, se spune, doar pentru că jucaseră roluri de deputaţi sau de senatori. Nici unul nu a fost ales, căci este acceptat actorul care face politică în teatru, dar nu şi cel care face din politică teatru.

ÎNDEPĂRTAREA PUBLICULUI

Chiar înainte de căderea lui Ceauşescu, două spectacole Molière încîntau publicul bucureştean. **Burghezul gentilom**, unde asemănarea cu Conducătorul făcea furori, şi **Mizantropul**. Acesta din urmă integra fabula într-un alt context: acela al pregătirii unei mari sărbători naţionaliste, aşa cum îi plăcea cuplului astăzi dispărut. Dar, dincolo de această privire, spectacolul - care se desfăşura într-un teatru a cărui ieşire dădea chiar în faţa paranoicului palat al lui Ceauşescu - transforma curtea Célimène- ei într-o lume din care nu poţi fugi: Alceste era închis aici în mod irevocabil. Fără putinţă de alegere, el se zbătea într-un univers festiv şi închis, în vreme ce la avanscenă îşi clama monologurile devastatoare. Mizantropul devenea intelectualul fără altă ieşire decît protestul permanent. Pînă la capătul puterilor.

Am văzut spectacolul la puţin timp după evenimentele din Bucureşti. Sala, cîndva arhiplină, era acum aproape goală şi o mînă de spectatori aplaudau replicile în care încă mai recunoşteau îndrăzneala de ieri. Le apreciau curajul pe fondul amintirii terorii... dar acest Mizantrop, atît de celebru nu mai era decît o sperietoare zdrenţuită: prăbuşirea vechiului regim l- a lăsat fără ţintă, şi chiar raţiunea sa de a exista. Nu mai era decît umbra sa. Adevăratul spectacol se desfăşura atunci în stradă.

Eliberarea ţării, pasiunea pentru cotidian, teatralitatea străzii, descătuşarea televiziunii şi reînvierea presei: tot atîţia factori care au lovit teatrele, pînă cu puţin timp înainte singurele locuri legale de întrunire. Publicul le-a părăsit şi la Bucureşti, de altfel ca în tot estul Europei, puteai întîlni actori dezorientaţi căci politica, pentru prima dată, le-a răpit publicul. Revanşa unei societăţi smulse din izolare.

Două luni mai tîrziu, spre marea mea surprindere, regăseam sălile pline de odinioară. La o piesă de Matei Vişniec, autor interzis ani de zile. Acest text cu dublă intenţionalitate propune mai întîi o situaţie beckettiană împotriva căreia se revoltă personajele, în a doua parte. Cochetează cu Pirandello pentru a ajunge la Maiakovski atunci cînd actorii invadează sala pentru a- i reproşa pasivitatea - identificarea publicului cu poporul care suportase dictatura era cum nu se poate mai transparentă - şi lansează replici inspirate direct de evenimente, şi mai ales de

clişeele deja constituite în discursurile oficiale. Teatrul ironiza noua limbă de lemn. `Mai înainte, aceste întîlniri fugitive între replică şi contextul politic se numeau "şopîrle". Ele împodobeau fiecare spectacol, uneori pînă la saturaţie arhitectura operei se năruia şi din text nu mai rămînea decît un amalgam de "şopîrle". Acelaşi pericol pîndeşte astăzi a doua parte a piesei lui Vişniec, dar publicul aplaudă teatrul, care se arată a fi din nou feroce faţă de putere.

Alegerile odată încheiate, publicul recucereşte iar sălile. După dezertarea pe un fond de speranţă istorică, întoarcerea pe unul de decepţie. Jocurile sînt făcute... şi încolţeşte neliniştea. Neliniştea care domneşte nu va putea fi decît favorabilă teatrului. De altfel Patrice Chéreau, încă din luna aprilie, îi asigura la Bucureşti pe actorii neliniştiţi: "Revoluţia franceză a produs un teatru foarte urît. Nu vă neliniştiţi. Aşteptaţi! Va veni în curînd şi timpul teatrului". Azi, cînd actorii sînt măturaţi din scena politică şi cînd se reconstituie o majoritate aproape unanimă, teatrul îşi regăseşte statutul de loc de rezistenţă şi publicul se întoarce la el. Oare, ar trebui să ne bucurăm?

RANĂ GREU DE VINDECAT

Mai mult decît în altă parte, omul de teatru român a fost încercuit, în timpul epocii lui Ceauşescu, de un perete care-l izola de lume. Nici turnee, nici reviste, nici contacte cu străinătatea şi, mai ales absenţa principalelor figuri ale regiei care constituiseră, în anii '60, o puternică şcoală naţională: Ciulei, Pintilie, Penciulescu, Esrig, Şerban, Helmer, Wolcz... Izolare şi lipsă, împreună au împins teatrul - şi nu numai pe el - pînă la o confruntare cu propria-i supravieţuire. Mai ales una materială. Dar şi cu una intelectuală. Azi, aceste răni se dovedesc a fi încă şi mai adînci iar cicatrizarea se anunţă încă şi mai lungă. Cine ar fi putut să-şi imagineze amploarea dramei? Cine ar putea măsura dezastrul?

Învăţămîntul teatral ameninţat, regia suspectată, scenografia dezarmată, dramaturgia cenzurată aproape la fiecare cuvînt - iată pe scurt condiţia teatrului din aceşti ultimi ani. Fiecare punct ar putea fi dezvoltat pentru a aminti că la Bucureşti cursurile Conservatorului erau doar "serale" şi că o promoţie, într-o ţară unde nu se profesa fără diplomă, se reducea la şapte studenţi. Comparat cu cifrele de pensionare, numărul actorilor admişi în Conservator făcea iminent riscul ca peste douăzeci de ani să se rămînă fără actori calificaţi!

Regizorul era cel care se afla la originea marilor conflicte spre sfîrşitul anilor '60 şi după aceea, puterea l-a transformat în duşman public: îndepărtat din conducerea principalelor teatre, supravegheat la cele mai mici aluzii, slăbit şi încercuit, el a preferat să se retragă numai să nu se supună. Ca urmare, el n-a mai reuşit să se impună cu autoritatea maeştrilor plecaţi peste hotare, atît de mult evocaţi.. Regia va cunoaşte o stagnare.

Scenografia şi-a văzut şi ea în mod regulat dinamitate resursele pînă la sufocare, căci consemnul oficial îl obliga pe fiecare decorator să nu folosească decît material recuperat de la vechile spectacole. Ca şi cum scenografia ar fi trebuit să-şi digere la infinit propriile materiale. I se impunea în mod autoritar estetica moştenirii.

În sfîrşit, totuşi dramaturgia este cea care a suportat tratamentul cel mai implacabil: frica faţă de textul scris făcut exploziv prin declamaţia publică a obsedat spiritul cenzorilor. Şi pe măsură ce creştea obscurantismul puterii, vigilenţa lor a sporit: ei ştiau că întotdeauna cuvîntul direct are un impact mai mare decît "şopîrla", care nu este decît ocolire, simulare, eschivare. Dramaturgia a beneficiat de o supraveghere privilegiată.

Dar actorii? Numeroşi au fost cei care au ştiut să utilizeze puterea subversivă de care beneficia teatrul: aici, în singura reuniune publică neoficială, actorul încarna o şansă, oricît de firavă ar fi fost, de a spune adevărul, de a demasca, de a dovedi. Era puţin şi totodată enorm! De aici vine fără îndoială dorinţa de **supra-joc** proprie actorilor din Est, de a mări efectele şi de a susţine intenţiile critice. Ei caută cu toţii eficacitatea.

Dar simptomul de **supra-joc** se explică şi printr-o îndelungată intimitate cu practicile teatrale ale vechiului regim: serbări monstruoase, omagii, recitaluri glorificatoare. Majoritatea actorilor s-au implicat, ca să nu spunem compromis, şi stilul linguşitor, cu tot ceea ce presupune ca retorică, a lăsat urme. Nu te poţi dărui, fără s-o plăteşti teatrului oficial. Actorul îi suportă efectele şi îi împrumută expresiile. Disidenţă sau colaborare, fiecare îl împinge pe actor, investit cu o altă misiune decît cea teatrală, spre **supra-joc**. Şi această pseudo energie "militantă" va fi, din păcate, asimilată cu o culme a artei.

Închis în mediul său, departe de marile mutaţii ale scenei contemporane, omul de teatru român a convertit adesea această lipsă de repere în complex de superioritate: în imposibilitate de a se judeca prin comparaţie, el se auto-proclamă, printr-un orgoliu explicabil, cel mai bun. El dă dovadă de un complex de superioritate fără a-şi da seama în ce măsură îşi apropie valorile apărate de puterea oficială. Aceasta, nu se prezenta şi ea ca fiind cea mai bună? Izolarea a produs fie acest complex de superioritate, fie un alt complex, la fel de absurd, de inferioritate altundeva-ul devine atunci spaţiul unei împliniri înşelătoare. Numai deschiderea şi schimburile vor putea instaura o relaţie normală, egalitară, liberă de orice gînd nemărturisit. Acesta ar fi primul semn de vindecare.

UN VIITOR NESIGUR

Trecutul apasă spiritele şi viitorul nu naşte imediat noul. În România, să îndrăznim s-o spunem, oamenii de teatru nu se arată încă gata de a reface totul. Vechile mentalităţi persistă. Şi atunci, se împrumută în grabă soluţii occidentale cărora li se ignoră originile şi consecinţele. Actorii de succes se grăbesc să ia calea teatrelor particulare mizînd pe cîştiguri imediate: pînă una alta, ei nu şi-au luat încă nici măsuri pentru riscul financiar, nici pentru declinul valorilor culturale. Ministerul nu se gîndeşte la o reformă a structurilor teatrale şi acţionează numai prin numiri de artişti de prestigiu care au lucrat mult timp în străinătate. Oamenii de teatru se organizează într-o uniune care are veleităţi de unicitate: ideea monopolului puterii rămîne înrădăcinată. Altfel, nimic radical, diferit, nou la orizont. Viitorul nu este utopic, ci nesigur. El se hrăneşte din ceea ce-i cunoscut.

În acest sens, este semnificativ faptul că numeroase personalităţi şi-au manifestat dorinţa de a constitui arhive ale teatrului românesc. Deci, aici, unde s-a dorit ştergerea trecutului unui întreg popor, actul de constituire a noului program n-ar putea fi decît salvarea sa... O modalitate ca oricare alta de a trece la schimbarea atît de aşteptată? Dar poate că tinerele generaţii vor şti să găsească altele. Artiştii între douăzeci şi treizeci de ani vor concepe, fără îndoială, altfel teatrul viitorului. Vechile categorii de gîndire nu au avut încă timp să se insinueze în eul lor profund. Ei nu au avut de înfruntat presiuni atît de mult timp ca predecesorii lor. Dar va fi nevoie de timp, încă de timp... timpul renaşterii. După dezolare şi după doliu.

Această speranţă se sprijină în special pe faptul că, în timpul concursului pentru reînnoirea trupei Teatrului Naţional condus de Andrei Şerban - concurs care pentru prima oară în România a fost deschis -, s-au prezentat foarte tineri actori, de neaşteptată prospeţime. Ei descopereau texte, şi nu mai **supra-jucau**, ei erau liberi. Şi, în oraşul deprimat, sala întunecată a teatrului apărea spectatorului ca o oază unde se putea refugia. Teatrul era din nou singurul loc unde se putea respira. Încă o dată, în spaţiul său închis pătrundea aerul proaspăt.

Traducere de *CONSTANŢA TURCOIU*
din revistaThéâtre/Public" - nov- dec. 1990

foto: codruța drăgoescu

ȘTEFAN IORDACHE DE LA UN ODEON LA ALTUL

Destul de puțină lume știe că, din stagiunea 1990 - 1991, Ștefan Iordache nu mai este angajatul Teatrului Mic, ci al Teatrului Odeon *(fost Giulești), avîndu-l ca director pe regizorul Vlad Mugur. Pe scena* Odeon-*ului (sala* Majestic*) a și avut loc de altfel, în toamna lui 1990, premiera muzicalului* Adio, femei, *avîndu-l ca protagonist pe Ștefan Iordache (alături de Angela Similea), aceasta nefiind însă o producție a teatrului respectiv, ci o inițiativă particulară.*

La sfîrșitul anului 1990, Ștefan Iordache ne-a reprezentat țara la Paris, în cadrul manifestării Secretul actorului și tinerii regizori *(1-22 decembrie), ca invitat al Teatrului Mic, în recitalul* Nopțile regilor - *monologuri din Shakespeare, în regia lui Alexa Visarion -, recital a cărui premieră a avut loc pe 6 decembrie, la Teatrul* Europe - Odeon. *Prestigioasa manifestare teatrală pariziană, întrunind spectacole shakespeareene ca* Richard III *(regia Richard Eyre),* Regele Lear *(regia Deborah Warner) și* Furtuna *(regia Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord), a cuprins numeroase întîlniri, simpozioane și seminarii de sinteză, avînd ca invitați personalități de primă mărime ale vieții teatrale internaționale, ca Jerry Grotowski și Peter Brook, reputați critici teatrali, ca George Banu.*

Recitalul actorului Ștefan Iordache s-a aflat și el într-o nu mai puțin distinsă companie, la această secțiune, a recitalurilor, evoluînd actori ca David Warrilow (regia Joël Jouanneau), Alfredo Alcon (regia Luis Pasqual), André Marcon (regia Mark Blesinger), Claude Degliame, Marisa Fabbri și Jan Peszek.

Turul de forță al lui Ștefan Iordache, de la Teatrul Mic la Odeon-ul bucureștean și de la acesta la Odéon-ul parizian, prin intermediul Teatrului Mic, ține desigur și de "secretul actorului", nu numai de "tinerii regizori"

■ *V.P.*

FILE PENTRU O ANTOLOGIE

Remarcabilă ideea lui Octavian Sava de a realiza medalioane TV ale unor cunoscuți actori români. Urmărindu-le cu plăcere pe acelea difuzate pînă acum, am apreciat posibilitatea ce se oferă telespectatorilor de a-și aminti creațiile datorate, de-a lungul anilor, lui... Octavian Sava (în cazul medalionului Tamara Buciuceanu laurii erau împărțiți cu Nae Cosmescu, coautor al emisiunii). E drept, Ștefan Bănică a încercat să susțină că, în ceea ce-l privește, cariera nu i se rezumă la programele de revelion ale televiziunii, dar cum în teatru și cinema a interpretat roluri scrise de alți autori decît titularul emisiunii, observația nu i-a prea fost luată în seamă. Salutăm încă o dată o inițiativă meritorie care, în timp, ne va oferi o adevărată antologie Octavian Sava.

■ *C.D.*

TELE-TICURI

Sîntem în căutarea unui sponsor (e la modă!) dispus să ofere suma necesară instituirii unor premii substanțiale pentru:

-reporterul tv. care NU *va consuma jumătate din timpul afectat emisiunii văitîndu-se de scurtimea acestui timp;*

-redactorului tv. ce NU *se va minuna de fiecare dată (deci măcar săptămînal) observînd cît de tîrziu i-a fost programată emisiunea și* NU *va spune, de fiecare dată, fraza referitoare la "telespectatorii care au reușit să lupte cu somnul și să ne urmărească la această oră tîrzie din noapte", întrebîndu-se apoi, de fiecare dată: "n-ar fi mai corect spus - o oră atît de matinală?";*

-prezentatorul "Actualităților" de noapte care, începînd o știre cu cuvîntul "mîine..." NU *se va întrerupe o clipă pentru a-și privi ostentativ ceasul (încă uluit, probabil, că emisiunile nu se mai încheie la ora 22, deși într-un an și mai bine putea să-și vină în fire), și a se corecta cu un zîmbet satisfăcut-complice: "adică... azil";*

-crainica de televiziune care NU *spune optisprezece (șaptisprezece etc.),* NU *ne privește malițios-îngăduitor (de parcă ar zice: vă știu eu, strengarilor!) cînd anunță un serial ori un film polițist și nici* NU *ne invită să urmărim desenele animate ("pentru cei mici, dar nu numai pentru ei...") cu o ocheadă șoltică ce vrea să ne ironizeze tandru: atît vă duce capul dar, treacă de la noi, de vreme ce ați mofăit disciplinat și la "Economia încotro?";*

-redactorul care NU *va anunța o emisiune plasată sub semnul "dreptului la replică" pe tonul de bravă luciditate potrivit pentru: "nu intrați în panică dar o bombă atomică tocmai a explodat în dreapta mea, din stînga vin gepizii, în față zăresc un grup organizat de canibali cu tacîmurile pregătite dar în spate nu se află decît cîțiva rechini cu un remarcabil apetit";*

-autorul de emisiune tv. care NU *înlănțuie metafore extrem de artistico-publicistice din off în timp ce pe ecran ni se prezintă fotografii-document ci, eventual, ne lămurește care e Horia Sima și care generalul Antonescu, dacă grupul de țărani îmbrăcați de iarnă sînt celebrele "sumane negre" ori, pur și simplu, oameni cărora le e frig și care nu au altă vină;*

-prezentatorul de "actualități" care NU *se referă la războiul din Golf pe fondul unor imagini de la Vilnius și nu vorbește de George Bush arătîndu-ni-l pe Gorbaciov, pe acest prezentator nu-l propunem la nici un premiu. Ar fi în stare să recidiveze astfel încît darurile noastre de ghicitori în imagini nu ar mai fi nicicum stimulate.*

■ *C.D.*

P.S. În numărul trecut al revistei noastre, la rubrica "Beția de cuvinte" se ofereau mostre de traduceri "originale" din limbi de circulație internațională, spicuite din programele tv. Între timp ni s-a oferit, însă, recordul absolut în materie: în textul italian se spune Londra *iar în românește cuvîntul se traduce (?!) prin ...* Roma. *Ca să nu fim suspectați, Doamne ferește, de simț al umorului excesiv, precizăm: e vorba de dialogurile la episodul VI al serialului* Caracatița.

COUPÉ

SHAKESPEARE, UN DRAMATURG ROMÂN?

Paginile care urmează reprezintă istoria memoriei infidele a criticului Marian Popescu, reporter, cronicar şi teleast improvizat care a urmărit la faţa locurilor turneul Teatrului "Lucia Sturdza Bulandra" la Londra şi la Dublin (între 16 septembrie şi 6 octombrie 1990) cu spectacolul Hamlet de Shakespeare, în regia lui Alexandru Tocilescu. Această istorie va cuprinde fapte, oameni, locuri şi multe vorbe ale "istoricului" dar şi ale altora, umor, dramă, politică, judecăţi şi prejudecăţi, indiscreţii şi lumea bună, cele văzute, nevăzute, auzite sau relatate de alţii, impresii şi nedumeriri. Ş.a.m.d.

ÎN LOC DE INTRODUCERE

La vremea sa, în 1985, cînd a avut premiera, Hamlet la "Bulandra" a stîrnit multe comentarii, atît în presa scrisă cît şi în aceea vorbită a iubitorilor de teatru. Aşa cum eram noi obişnuiţi, am ţesut în jurul său acel tip de comentariu pe care, în diverse moduri ale talentului, îl practica adesea critica faptului de cultură. Dincolo de valoarea artei, spectacolul - cum se întîmpla cu unele romane, poezii sau eseuri - dezvolta retorica anti-cenzură, un limbaj critic acaparînd, într-o măsură, spiritul critic în direcţia alegoricului. Evident, Hamlet este un personaj care permite, în condiţiile opresiunii, interpretarea aluzivă, modul esopic al exprimării libere. Ca şi spectacolul lui Alexandru Tocilescu de la "Bulandra".

Văzut de multe ori şi de către mulţi, unii fiind critici sau oameni de teatru din diverse ţări europene, el a putut da o imagine despre un mod de a gîndi teatrul într-o societate totalitară aşa cum s-a configurat ea în Estul european. Cu alte cuvinte, pentru mulţi oameni de teatru occidentali spectacolul bucureştean prezenta şi atracţia, dincolo de valoarea sa, a unei referinţe culturale asupra unui univers interzis.

După decembrie '89, cînd traficul cultural s-a intensificat, cînd mass-media occidentală a asaltat ţara cea mai dureros, poate, cangrenată de interdicţie, inevitabil, teatrul românesc - despre care se ştia o seamă de lucruri interesante - a fost, şi este în continuare, o "ţintă" căutată asiduu. În contextul industriei spectacolului, al urlaşului angrenaj publicitar pe care aceasta îl pune în mişcare, un fapt deloc neglijat, dimpotrivă!, l-a reprezentat personalitatea unui important actor al teatrului românesc ce juca în acel moment şi un rol politic: Ion CARAMITRU.

Invitat fiind de Teatrul "Bulandra" să fiu "martorul" turneului la Londra şi la Dublin, critic şi cronicar, ba, mai mult, să lucrez cu o echipă a televiziunii pentru a filma turneul, mărturisesc că am avut ezitări. Mă tenta experienţa, inedită pentru mine, de a... pleca în turneu, dar mă inhiba puţin ideea filmărilor care presupunea şi lucru de reporter, de om care la interviuri..

Ideea turneului s-a profilat mai demult, rod al discuţiilor şi vizionărilor spectacolului de către oameni de teatru britanici, între care directorul Teatrului Naţional din Londra, regizorul Richard Eyre, este o figură de primă mărime. Producătoarea britanică a turneului, Thelma Holt, a cărei experienţă şi siguranţă în a alege sînt impresionante, este o altă "piesă" importantă a acestei istorii. Hamlet în românește la Londra, sună a aventură, dar, cum se va vedea, britanicii nu lasă mai nimic la voia întîmplării. ■

"UN PRINŢ CARE A FOST VICEPREŞEDINTE"

E titlul unui articol despre Caramitru apărut în presa britanică înaintea turneului. Pentru occidentali situaţia este ofertantă: un actor ajuns vicepreşedinte al guvernului e o situaţie care poate fi speculată jurnalistic şi după ce istoria a mai operat permutări de roluri. Nu miră, deci, faptul că actorul a fost adesea vizitat pentru interviuri sau discuţii de către gazetari sau echipe de televiziune din diverse ţări. Cred că a fost una dintre perioadele cele mai "hamletiene" din viaţa lui Caramitru, cum poate a fost şi cazul multor altora. "Într-un climat unde politica şi cultura se amestecă adesea, nu e probabil o surpriză - scrie jurnalistul Matt Wolf - că, timp de cinci luni, Caramitru a fost vicepreşedinte sub Iliescu, succesorul lui Ceauşescu. El şi-a dat demisia înainte de alegerile din mai şi de violenţele de după care au distrus multe speranţe". Caramitru îi declară jurnalistului că "Baza revoluţiei a fost pozitivă, dar acum sîntem în faţa unei tragedii. Iliescu e un om bun, problema e cine sînt cei din jurul lui". (Evident, declaraţiile sînt marcate de timpul cînd au fost făcute.)

Presa occidentală, unii dintre reprezentanţii ei cei puţin, cunoşteau faptul că în România, la fel ca şi în Cehoslovacia, dar într-un mod specific, Teatrul a jucat un rol, destul de greu de evaluat acum, în menţinerea unei stări de spirit rezistente la comanda ideologică. O relatare, apărută la 10 martie, anul trecut, în Independent, **dezvăluie surpriza autorului ei, Thomas Sutcliffe, la prima reprezentaţie de la "Bulandra" cu** Hamlet **după decembrie '89: "un public tînăr şi interesat umplea sala, înghesuindu-se pe scările care duceau spre balcon. E adevărat că împrejurarea era deosebită - era prima apariţie a lui Ion Caramitru în rolul titular de după revoluţie. Caramitru, care conduce Teatrul Bulandra şi care a fost una dintre figurile de prim plan ale revoluţiei, este şi unul dintre Vicepreşedinţii ţării acum, o responsabilitate civică neafectînd jocul său spiritual şi energic. Piesa este întreruptă constant de aplauze, adăugînd încă cincisprezece minute la durata ei de cinci ore (...) Vorbindu-i cîteva zile mai tîrziu în biroul său din clădirea Parlamentului, Caramitru se crispează puţin cînd îl reamintesc această adoraţie exuberantă - ca politician involuntar el îşi respectă publicul, ca actor, simţi că ar prefera ca aceste reacţii să revină la normal".**

Cei interesaţi de teatru şi care veneau în acea perioadă la Bucureşti sau în alte oraşe aveau să audă adesea că soarta teatrului românesc a devenit instabilă. Se crease în acele luni o identificare, forţată într-o anume măsură, între valoarea artei teatrale şi o atitudine pe care unele spectacole o afişau fără echivoc. Cum scria Seumas Milne, sintetizînd opinii devenite comune în anul trecut, "Moartea lui Ceauşescu a

"PRINŢUL POLITIC. Un avertisment prietenesc: va fi puţin riscant să mergeţi şi să vedeţi această montare a lui Hamlet fără cunoaşterea prealabilă a textului lui Shakespeare, a intrigii în cele din urmă, fără măcar o informaţie vagă asupra situaţiei României din ultimul deceniu şi mai bine. Spectacolul ţine patru ore şi jumătate şi are două pauze.

Iată însă şi ceva încurajator: nu este necesar să ştiţi mai mult de cîteva cuvinte (cele mai pregnante) în româneşte ca să vă placă. Dacă ştiţi textul dinainte, către sfîrşitul piesei veţi ajunge să credeţi că ea s-ar fi putut scrie, în primul rînd, în România. Limba română este, dincolo de toate, o limbă romanică.

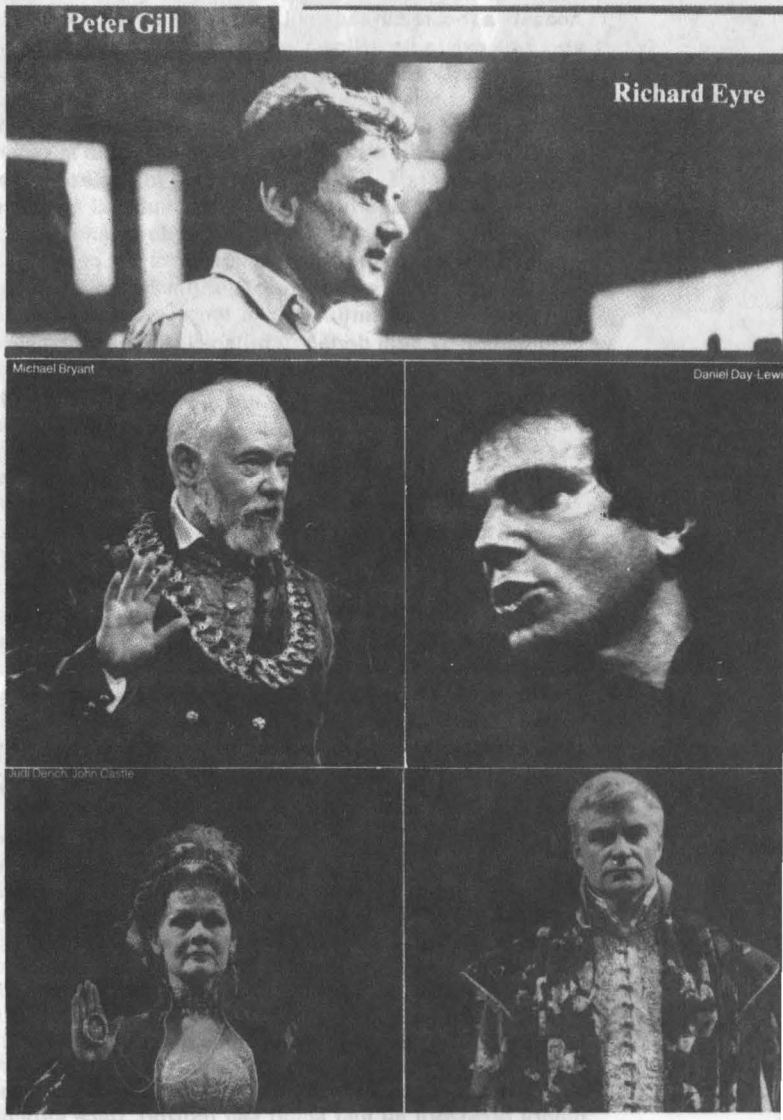
Şi acum o recomandare din toată inima. Această montare a Teatrului "Bulandra" din Bucureşti, care poate fi văzută la Teatrul Naţional, începînd de joi, este printre cele mai spectaculoase pe care le veţi vedea vreodată: vă cere timp să intraţi în atmosferă, mai ales din cauza limbii, dar după vreo oră veţi ajunge să credeţi că aţi uitat că Hamlet este o piesă atît de dramatică.

Cheia montării trimite la: e ceva putred în România. Hamlet ne promite să ne

răpit teatrului rolul său protestatar". Articolul (din Guardian, 10 martie 1990) se încheia chiar, după ce anunțe venirea trupei de la "Bulandra" la Londra, cu un avertisment: "Rămîne de văzut dacă românii vor continua să producă astfel de spectacole exportabile pe măsură ce amintirea Conducătorului și a influenței sale vor păli".

Evident, figura lui Caramitru reprezenta un punct de atrecție și din cauza unui fenomen vizibil în teatrul occidental: anemierea impactului public-politic al artei teatrale. Havel și Teatrul de la Balustradă în Cehoslovacia Cartei din 1977, teatrul studențesc și cel experimental din Polonia, reconsiderarea clasicilor și modul spectacologic românesc al interpretabilului ce răspuns artistic la nivelarea ideologică, toate acestea au relevat o vitalitate a artei teatrale, provenind din Est, care poate relansa fenomenul în ansamblul său. "Așa cum popularitatea lui Havel a demonstrat - scrie Sean Taylor în City Limits de la Londra (20 septembrie 1990) - teatrul în Est are o rezonanță mai profundă, mai largă decît în Vest, iar teatrul românesc a fost probabil mai eficient în a influențe schimbarea din anul trecut (1989 - n.n. M.P.) decît în orice altă țeră din blocul sovietic".

Nu miră, deci, faptul că, începînd din ianuarie, unii dintre cei mai cunoscuți dramaturgi britanici încep să se documenteze pentru a scrie piese despre schimbările din fostul bloc comunist. Howard Brenton, David Edgar, Tariq Ali, Caryl Churchill vor avea, înainte de venirea Hamlet-ului românesc la Londra, premiere ale acestor piese, una dintre ele, Pădurea nebună, de Caryl Churchill, desfășurîndu-se la București chiar la începutul turneului "Bulandrei" la Londra. Cu cîteva zile înainte de începerea turneului, Richard Eyre, directorul Naționalului britanic, scria un amplu articol în Guardian (13 septembrie 1990) intitulat "Larma de la Elsinore". Era finalul unei largi campanii publicitare pentru pregătirea publicului britanic în vederea primirii spectacolului de la "Bulandra". Aveam să-l întîlnesc la Londra pe acest om de teatru, chemat să conducă, în septembrie 1988, poate cea mai importantă "uzină" de produs teatru din lumea occidentală: Teatrul Național, succedîndu-i lui Leurence Olivier (1962 - 1973), și regizorului Peter Hall (1973 - 1988), ambii înnobilați de regină cu titlul de "Sir". În același an al sosirii lui Richard Eyre ca director, Naționalului britanic regina Angliei avea să-i acorde titlul de teatru "Regal". Pentru Richard Eyre, la al cărui articol voi reveni, invitarea spectacolului lui Alexandru Tocilescu avea să fie un act de intuiție profesională, de cordialitate față de teatrul românesc pe care îl cunoștea la fața locului încă din anii '70, de prietenie față de Ion Caramitru în care a văzut - și nu numai din cauza aprecierii unuia dintre cei mai importanți critici britanici, Michael Billington (acesta spunea la Edinburgh, în 1971, văzîndu-i pe Caramitru, că este cel mai interesant tînăr actor pe cere l-a văzut de la Ian McKellen) -, o personalitate artistică în stare să susțină un rol celebru în limba sa natală, în fața unei audiențe care asistase la aproape tot ceea ce era posibil de imaginat cu Hamlet în teatru. ■



Michael Bryant, Daniel Day-Lewis, Judi Dench și John Castle - interpreții celei mai recente producții cu "Hamlet" (regia: Richard Eyre)

mențină trează atenția și își susține această ofertă, astfel cu greu ar putea fi criticată. Ar fi absurd să-l echivalăm pe Claudius cu Nicolae Ceaușescu pentru că Claudius a fost doar un uciqaș, pe cînd președintele român a fost un măcelar și un tiran. La fel de absurd ar fi să punem egal între Gertrude și nevasta lui Ceaușescu, Elena, pentru că în timp ce regina daneză a fost cel mult complice la crimă, doamna Ceaușescu a întruchipat o Lady Macbeth fără regrete. Totuși, există licențe poetice. Asemănările au existat pentru toți la premiera din 1985. Hamlet a fost simbolul speranței, individul împotriva statului. Perspectiva este mult mai impregnată de politic decît putem noi percepe în Anglia, unde nu există cu adevărat un stat represiv împotriva căruia să te revolți și problema lui Hamlet este, de aceea, mai personală și pur psihologică.

Personajul cel mai șocant devine aici Polonius, cîteodată (prost) jucat în Anglia, în chip de nebun sau senil. În acest spectacol el este funcționarul suprem: primul ministru al tiranului. Funcționarii de partid se află peste tot în ierarhia curții. Pe cînd nouă, în Anglia, Rosenkrantz și Guildenstern ni s-ar părea ușor ridicoli și demni de dispreț, aici ei sînt membri de

ȘTIU ENGLEZII DESPRE CE-I VORBA ÎN HAMLET?

Întrebarea pare prostească la prima vedere. Poate și la a doua. De la a treia în sus lucrurile devin interesante pentru că foarte puțini oameni de teatru știu aventura traducerii piesei sau, mai degrabă, a obținerii versiunii pentru spectacol. Aceasta a fost rezultatul unui efort teribil de aglutinare a altor versiuni existente (Nina Cassian, în principal și Vladimir Streinu, Ion Vinea, Leon Levițchi, Dragoș Protopopescu) pentru ca, apoi, regizorul Alexandru Tocilescu împreună cu Ion Caramitru să lucreze din nou asupra rezultatului obținut pentru a permite o structură maleabilă a textului în raport cu viziunea regizorală. Problema traducerii în engleză a acestei versiuni finale a apărut ca imposibilă. Publicul englez asistase la un Shakespeare și în japoneză, de ce să nu-l vadă și pe românește? Asta pentru a nu vorbi de ceea ce ar fi presupus prezentarea spectacolului (învățarea limbii, a textului, rostirea, pronunția etc.) în limba engleză. Asigurările date de unii oameni de teatru britanici în această privință au atenuat ceva din riscul previzibil. Și Richard Eyre, și unii critici sau producătoarea britanică a turneului, Thelma Holt, au crezut că merită aducerea spectacolului în limba română... dar redus cu cel puțin o oră și adaptat scenei de la Lyttelton a Naționalului britanic, singura care permitea prezentarea sa.

Noi sîntem obișnuiți să-i știm pe Caragiale pe dinafară. Ne-a și plăcut și, nu știu cum, e mereu potrivit locului și momentului și poporului. Noi, dacă am vedea Caragiale în limba engleză, de pildă, am depăși evenimentul fără traume. Aveam să văd, însă, cu surprindere în programul de sală de la Londra că publicului i se oferă un scurt rezumat al piesei! Preluat din programul unei premiere cu Hamlet **din 1970 a lui Trevor Nunn de la Royal Shakespeare Company, el suna astfel: "Claudius l-a ucis pe fratele său, regele Danemarcei (Tatăl lui Hamlet), i-a uzurpat tronul și s-a căsătorit cu Gertrude, mama lui Hamlet. Hamlet află de crimă de la Fantoma tatălui său care îl cere să-i răzbune. El ezită, pe jumătate convins de adevăr, și se face că-i nebun. Ca să verifice, pune la punct un spectacol simulînd crima în așa fel încît Claudius, de-ar fi fost vinovat, să se trădeze. Și Claudius așa face, dar Hamlet încă ezită. El o ponegrește pe mama sa pentru mariajul grăbit și incestuos și îl ucide pe Lordul Șambelan, Polonius. Claudius îl trimite pe Hamlet în Anglia. Dar el se întoarce să-i înfrunte pe Claudius și pe Laertes, fiul lui Polonius, a cărui soră, Ofelia, îndrăgostită odinioară de Hamlet, își pierduse mințile și se înecase. Claudius pune la cale uciderea lui Hamlet într-un duel cu Laertes a cărui sabie a fost otrăvită. Intriga dă greș și Laertes moare. Hamlet îl ucide pe Claudius și o vede pe mama sa bînd otrava neștiind că și el, otrăvit de sabie, moare."**

Acum, parcă poți să știi despre ce-i vorba în Hamlet, **deși rezumatul de mai sus nu cred că ajută la mare lucru. Seamănă a lucrare școlară. Evident că, pentru oamenii de teatru, a ști ce se-ntîmplă în** Hamlet **nu e problema esențială ci, mai degrabă, contează limba originalului care nu are cum să fie auzită. Dintre cei care au scris despre premiera londoneză a spectacolului de la "Bulandra" numai unul singur nu trece testul de inteligență critică, fiind foarte supărat că a fost silit să asculte limba română. Mă întreb cum poate aprecia teatrul, în general, care nu e claustrat numai în teritoriul limbii lui Shakespeare?! Criticul, Milton Shulman, scrie în** Evening Standard **(21 septembrie 1990) că "spectacolul este imaginativ, și chiar surprinzător uneori, dar că, chiar știind piesa foarte bine, ea nu te emoționează pentru că Shakespeare nu e nimic fără cuvintele sale divine". Oricum ideea unei Europe-Casă comună nu pare să-i surîdă.** ■

TEATRUL ȘI REVOLUȚIA. INTERMEZZO

În anii tăcerii forțate am auzit adesea exprimarea, făcută și în scris, a unei imposibilități de a acționa **prin cultură în general. Constrînsă, în bună măsură, la a supraviețui, cultura, teatrul în special, a dezvoltat mai degrabă un instinct al ripostei decît o liberă dezvoltare, firească, a potențelor sale creatoare. Privilegiul teatrului de a exista prin contact public a fost, la noi, o sursă a medierii adevărului expus aluziv. Implicarea unor actori în evenimentele din decembrie '89 și după, este o consecință - una între altele - a acestui fapt. Nu a mirat, de aceea, că, în multe locuri, primii exponenți locali ai puterii provizorii au fost actori sau regizori. Dacă structurile** Solidarității, **în Polonia, s-au dezvoltat în timp grație difuziunii rezistenței în mediul muncitoresc, iar în Cehoslovacia popularitatea** Forumului civic **sau a organizației** Publicul **împotriva violenței s-au datorat prestigiului intelectual al unor personalități aflate în strînsă legătură cu mediul teatral, România a reprezentat cazul ieșit din comun al** inițiativei diletante, **la nivel social, prin care liderii de opinie au apărut în urma certificării instantanee a gradului lor de popularitate. Ori lumea scenei avea cum să ofere temei pentru această operațiune. Ion Caramitru, fără să evite să vorbească despre implicarea sa în acea vreme, menționa adesea gazetarilor străini rolul jucat de oamenii de teatru înainte. "Ceea ce am făcut eu în Revoluție a fost practic nimic în comparație cu ceea ce făcuseră colegii mei înainte în teatrele noastre. Eram mereu în pericol și controlați de securitate. (...) Dar ei nu aveau puterea să-ți controleze expresiile. Un actor putea veni pe scenă să spună ceva care era convenabil pentru Guvern,**

partid. Ar putea fi chiar securiștii.

Montarea depășește toate convențiile vizuale și auditive. În loc de apariția statuii tatălui lui Hamlet, două reflectoare atacă spectatorii și scena la fel de orbitor ca sursele luminoase proiectate asupra Zidului din Berlin. Cînd este violență, atunci ea este violență autentică. Hamlet aproape că o bruschează pe Ofelia. Cîteodată muzica este foarte sonoră și în denotație, fascist-comunistă. Totuși acesta cred că este singurul spectacol Hamlet *unde cineva - în planul depărtat - cîntă în surdină la pian. Dincolo de amprenta politică, cîteva inovații reprezintă o revelație. Scena duelului de la sfîrșit, dintre Hamlet și Laertes, este jucată aproape fără dialog și este la fel de concentrat expresivă ca toate celelalte.*

Hamlet este jucat de Ion Caramitru. El și întreg colectivul Teatrului "Bulandra" condus de Alexandru Tocilescu, ar trebui felicitați. La fel , Richard Eyre, directorul Naționalului, pentru că i-a adus la Londra. Nu au mai rămas decît cîteva spectacole."

■ MALCOLM RUTHERFORD

The Financial Times, 22/23 septembrie 1990

"CEVA PUTRED ÎN STAT. Oscar Wilde scria că sînt tot atîtea versiuni asupra lui

Ion Caramitru, Valentin Uritescu şi Răzvan Vasilescu

dar era suficient un singur sunet pe care îl scotea ca să schimbe complet sensul." (Time out, 12-19 septembrie 1990, convorbire cu Jane Edwards).

Din punctul de vedere al acestei medieri a adevărului, în lipsa unei deschise exprimări a sa, versiunea Hamlet a Teatrului "Bulandra" a fost gîndită din perspectiva unei negocieri a contextelor social-politice şi culturale, joc mediatic în funcţie de care au fost operate unele modificări ale piesei: Rosencrantz şi Guildenstern nu vor mai fi morţi, ci vor apare ca agenţi ai Puterii, Horaţio, cel care urma să spună adevărul asupra destinului lui Hamlet, va fi ucis în final, iar Fortinbras, a cărui apariţie finală ar fi urmat să reinstaureze un nou echilibru, este teribila încarnare al unui alt timp al opresiunii. Şocul spectatorilor britanici, în faţa acestei versiuni de spectacol, a fost vizibil căci foarte mulţi dintre ei fuseseră martorii-spectatori ai "Revoluţiei române transmise în direct" în timp ce se aflau la masa de Crăciun.

Televiziunea britanică (BBC), în programul său informativ "ITN News at Ten" de pe canalul 4, a organizat o dezbatere amplă în legătură cu rolul BBC, al televiziunii în general, jucat pe ampla scenă a lumii ca informaţie, care trebuie obţinută, prelucrată, interpretată şi transmisă. Nick Pollard, producătorul executiv al programului sus-amintit afirma că BBC a cheltuit 400 000 lire sterline pentru transmisiile privind Revoluţia română. Ca şi în privinţa evenimentelor din Golf, şi alci, spune Pollard, "E prea multă pasiune în ceea ce scriu jurnaliştii cînd relatează de la faţa locului".Aceasta este corelată cu un alt neajuns al mediei - în goana după senzaţional nu mai e timp pentru verificarea faptelor. (BBC - Channel 4, "ITN - News at Ten", 16 septembrie 1990). Parcă pentru a-i confirma, puţin timp mai tîrziu BBC avea să comită două gafe, periculoase, în ceea ce priveşte România.

Nu miră, de aceea, că un eveniment cum a fost turneul, primul după 11 ani, al Teatrului "Bulandra" din România cu Hamlet, avîndu-l în rolul titular pe un fost vicepreşedinte al guvernului provizoriu, participant direct la căderea dictaturii, urma să stîrnească, graţie unui sistem publicitar perfecţionat, nu numai simpla curiozitate, ci şi interesul pentru un teatru - românesc - despre care se ştia că a fost unul dintre agenţii rezistenţei intelectuale în timpul "epocii de aur". ■

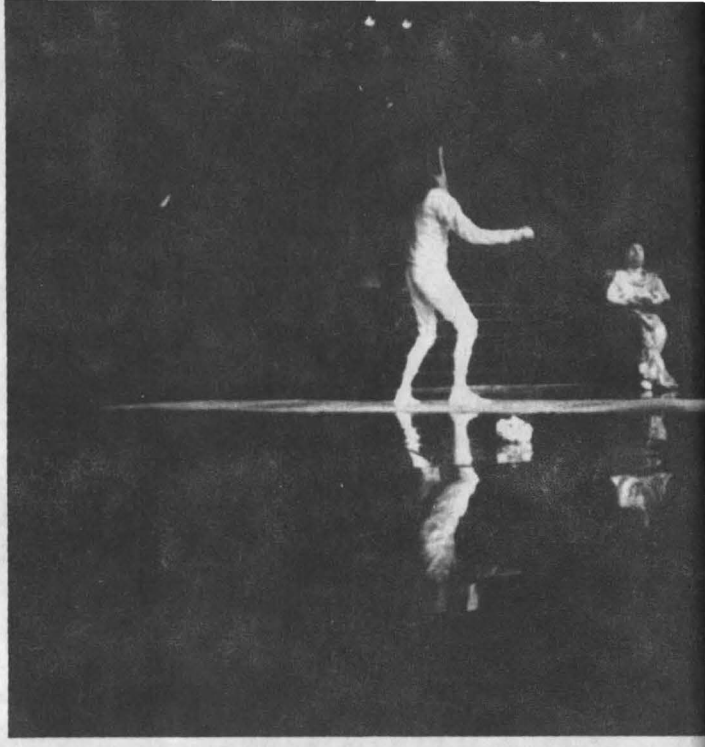
Hamlet cîte feluri de melancolie. Ar fi trebuit să adauge şi că există tot atîtea perspective regizorale cîte ţări există. Spectacolul capătă un alt înţeles, funcţie de locul unde se joacă. Şi inevitabil că versiunea hipnotizantă, importată timp de 6 spectacole, pe scena Lyttelton, este impregnată de atmosfera şi politica României ceauşiste. În viziunea regizorală a lui Alexandru Tocilescu, Elsinore este ca un muzeu prăfuit pe punctul de a se dezagrega. Claudius şi Gertrude sînt aclamaţi peste tot cu aplauze flatante şi ritualuri sacralizante. Compoziţia heraldică domină totul de deasupra scărilor. Dar curtea nu este decît o relicvă zdrenţuită a trecutului, unde vitrinele învelite în plasă de sîrmă sînt pline de cranii, armuri, instrumente muzicale, tomuri necitite. Şi pianistul care contrapunctează acţiunea cu nocturne şi valsuri melancolice, adaugă tonuri sumbre, atmosferei de melancolie obosită.

Cu consecvenţă, această perspectivă regizorală ne răstoarnă imaginea familiară despre piesă. Eram obişnuiţi să vedem Elsinorul ca pe un loc al despotismului zgomotos şi agitat unde Hamlet este eternul outsider, pe cînd ceea ce se

SCENA ȘI SPITALUL

Pregătirea acestei versiuni a lui Hamlet pentru turneu a însemnat o serie de modificări privind spațiul scenic și plantarea decorului, reclamate de scena de la Lyttelton care nu permite condițiile de joc de la Grădina Icoanei. Pe de altă parte, cum spuneam, maratonul Hamlet a trebuit scurtat cu aproximativ o oră, conform cerințelor contractului încheiat între cele două teatre. Repetițiile generale ale acestei versiuni, cuprinzînd apariția Ginei Patrichi (Gertrude) în locul Ilenei Predescu, a lui Petre Gheorghiu (Actorul-rege) în locul lui I.Fiorescu și a lui Remus Manoleanu (Pianistul) în locul lui Dan Grigore, au avut loc la sala de la Podul Grand a Teatrului Giulești (azi Odeon).

Cum se vede, dificultățile erau multe și nu de însemnătate minoră. Regizorul Alexandru Tocilescu, aflat de mai mulți ani în Germania, a venit la București în această fază a pregătirii versiunii de spectacol. Tocilescu, unul dintre cei mai importanți regizori români ai generației "de mijloc", un tip teatral imaginativ, ironic și cu o inteligență de mare mobilitate, a fost determinat, în urma înrăutățirii stării sănătății sale, să plece în Germania, cu cîțiva ani în urmă, în vederea unui tratament care presupune dializa, de trei ori pe săptămînă. Cu alte cuvinte, o existență obligată, cu parcurs fix. Aducerea sa în România, pentru pregătirea spectacolului, a implicat atît un efort birocratic considerabil, care s-a accentuat odată cu perfectarea participării sale în turneu, cît și găsirea unui spital, la Londra și la Dublin, cu care să se poată face aranjamentele necesare în vederea urmării tratamentului și în cursul turneului. Dializa, pe scurt, înseamnă schimbarea integrală a volumului de sînge din corp concomitent cu introducerea unui volum egal de sînge proaspăt. Operația durează cîteva ore, reclamă aparatură perfecționată de măsurare exactă a calității și cantității componentelor minerale ale sîngelui, a tensiunii etc. Dependența vitală de acuratețea și precizia acestei operații este sîcîitoare, dar Tocilescu pare să fi ajuns la o înțelegere cu sine însuși. Nu-i place să vorbească despre asta, dar cînd o face are umor. Mie unuia îmi dă cîteodată flori modul său sigur de a nu lăsa melodrama să acapareze relațiile cu ceilalți. Artistul care este Tocilescu, stînjenit de o imperfecțiune funcțională, se pare că pasageră, îmi spunea la Londra că în toți acești ani de cînd a fost determinat să se stabilească în Germania, nu a putut decît să se gîndească la ceea ce a lucrat în teatru aici, în țară. Să refacă mental spectacolele sale. Pentru Hamlet i-au venit cîteva idei noi pe care le-a încercat în cursul repetițiilor de dinaintea turneului. Energetismul său artistic s-a dovedit angajant pentru starea celorlalți înaintea plecării. ■



UZINA DE TEATRU "BULANDRA" DINCOLO DE POD

Pregătirea unui turneu în străinătate, la români, în contextul zbuciumat al primăverii și verii anului trecut, e ca un melanj între efort constructiv, pozitiv și hazardul instabilului. Aranjamente economic-financiare, o mulțime de intervenții făcute de conducerea teatrului pentru a nu secătui de tot finanțele sale - căci "Bulandra" s-a impresariat singură în vederea turneului -, rezolvarea acelor inconveniente, umane sau de tot obiective, toate acestea macină nervi, consumă timp și îți dau în general o senzație de colaps permanent. Noi, în general, cînd e vorba să plecăm undeva, ne facem probleme de parcă sfîrșitul lumii bate la ușa destinului personal. Deși există de acum o necunoscută - condițiile în care vom sta la Dublin, unde HAMLET va deschide, en vedette, Festivalul de teatru -, cu Londra lucrurile par destul de clare. Înțelepciunea românească spune, însă, că socoteala de-acasă nu se potrivește cu cea din tîrg, ori tîrgul Londrei...

Aici, The Royal National Theatre se pregătea, la rîndu-i, pentru primirea artiștilor români. Echipa care se va ocupa de toate problemele turneului era formată și avea în frunte pe Thelma Holt, producătoarea turneului, o femeie cu o experiență remarcabilă în lumea teatrului, cu relații foarte întinse și o cunoaștere profundă a mecanismelor care guvernează astfel de antreprize. Thelma Holt are un mod direct de abordare a dificultăților și o simpatie, nu lipsită de o anume fermitate, pentru parteneri și colaboratori. Asistenții

întîmplă aici, este tocmai falimentul tiraniei. Dar Tocilescu ne tulbură așteptarea începînd cu scena duelului, care sugerează că ceea ce urmează nu este decît reamintirea acestui vis. Și lui Hamlet însuși îi este umbrită pregnanța reală de către cei doi clovni cu fețele vopsite în alb, ce se transformă, în cele din urmă, în gropari și care au patosul funebru al vagabonzilor lui Beckett.

Este acesta Hamlet-ul lui Shakespeare?

După cum spune Oscar Wilde, nu există așa ceva. Este de fapt, Hamlet-ul României, nuanțat și format după circumstanțele ei istorice.

În scena teatrului în teatru, de exemplu, Claudius coboară de pe tron pentru a surprinde exact acțiunea chiar de la marginea scenei, astfel că actorul ce-l joacă zbuciumat pe Lucianus, este nevoit să mimeze crima chiar sub nasul lui.

Idei ce ar părea clișee în Occident capătă în această montare o forță nouă. Sîntem obișnuiți să vedem în Fortinbras un pragmatic neîndurător dar aici, venind într-o haină roșie lungă și atacîndu-i pe curteni, înjunghiindu-l pe Horațio, el ne semnalizează continuitatea ciclică a terorii. Inevitabil, Hamletul lui Ion Caramitru este modelarea chipului

ei, Malcolm Taylor și Sweetpea Slight, împreună cu Alison Mutler, coordonatoarea pentru partea română a turneului, alcătuiesc un grup de lucru desemnat special care acoperă principalele sectoare ale problematicii acestui turneu: producție (spațiul de joc, plantarea decorului, necesar de recuzită, stabilirea cabinelor pentru actorii români, realizarea circuitului elementar de asistență de specialitate pînă la cea medicală, reglarea, cu sindicatul mașiniștilor, a chestiunii timpului de lucru pentru repetiții), relații (de la desemnarea colaboratorilor externi pentru munca de interpret pe lîngă trupa română - în acest scop au fost angajați trei -, pînă la relațiile publice) și asistență a trupei de la "Bulandra".

Sistemul teatral britanic presupune, pentru exploatarea unui spectacol, prezentarea lui de cît mai multe ori într-un timp cît mai scurt. Afișul Naționalului britanic, la cele trei săli, oferea în săptămînile de dinaintea turneului șase spectacole programate cîte trei-patru zile consecutiv fiecare, o pauză de o săptămînă, și, din nou, o consecuție de patru pînă la șase reprezentații cu același titlu. HAMLET urma, la rîndu-i, să fie prezentat publicului britanic pe 20, 21, 22 și 24, 25, 26 septembrie, ceea ce însemna un lucru neobișnuit pentru trupă, dată fiind și lungimea spectacolului: în șase zile de turneu s-a jucat timp de 26 de ore, dacă apreciem durata unui spectacol la patru ore și douăzeci de minute.

Puțină istorie (nu strică). Pe la începutul anilor '60, Anglia, de drept nu avea un Teatru Național, dar, în fapt, existau două: National Theatre Company care și-a deschis prima stagiune în Londra în 1963, într-un sediu temporar (la Teatrul Old Vic) cu... Hamlet (Peter O'Toole în rolul titular) și Royal Shakespeare Company, care avea două sedii, la Stratford și la Teatrul Aldwich din Londra. Ambele companii erau într-o competiție teribilă, nu numai pentru a fi cel mai bun teatru din Anglia și, în consecință, să primească investitura de "Național", dar și pentru obținerea unui loc și a unei clădiri corespunzătoare. Neavînd cum să fuzioneze (mari ambiții personale, Laurence Olivier, directorul lui National Theatre Company și regizorul Peter Hall, liderul lui RSC fiind într-o surdă dispută), fondurile alocate de autorități pentru finanțarea Teatrului Național au trebuit să fie împărțite, Compania lui Olivier pornind la drum cu 130 000 de lire sterline.

Ideea înființării oficiale a unui Teatru Național i-a aparținut unui editor, Effingham Wilson, la 1848, care a primit în mod surprinzător un sprijin financiar de la un berar. Strîngerea fondului necesar a tărăgănat zeci de ani, deși, de-a lungul timpului, impulsuri puternice au mai venit din partea lui Mathew Arnold, Granvill-Barker, Shaw și Winston Churchill. Locurile alese, pe la 1937, indicau o zonă de lîngă celebrul Victoria and Albert Museum.

Interesant este că, la noi, ideea unui Teatru Național (ca repertoriu dar și clădire nouă) a fost prefigurată la 1836 în cercurile teatrale ieșene coagulate în jurul "Conservatorului Filarmonic-Dramatic" înființat de Asachi. Fundația clădirii e realizată în 1846, după ce, în ciuda refuzului autorităților de la București de a finanța un Teatru Național, pe la 1835 puteau fi văzute pe ziduri din Capitală afișe popularizînd ideea strîngerii de fonduri. Lucrările, începute pe locul hanului Filaret, întrerupte de vijeliosul an 1848, aveau să fie reluate în 1850. Teatrul se va inaugura în 1852 - după ce Costache Caragiali, ca primul director al său, va semna și primul contract al companiei sale cu Departamentul Trebilor din Lăuntru - prin spectacolul "Zoe sau Un amor romanesc", un vodevil.

Sărim peste o sută de ani aproape și, la Londra, urmărim în continuare dura bătălie pentru Național. În 1949 un act al Guvernului, National Theatre Bill, permite cheltuirea unui milion de lire pentru proiect. Planurile clădirii au fost acceptate abia în 1969 cînd costurile construcției ajunseseră la 17 milioane de lire. Clădirea avea să fie gata abia în 1974 cînd National Theatre își va putea deschide stagiunea deși nu toate problemele tehnice ale celor trei săli erau rezolvate. Primul director, Sir Laurence Olivier.

Ca să ajungi la Național trebuie, din oraș, să treci un pod. Podul Waterloo de peste Tamisa leagă o arteră principală a metropolei, Strand, limita sudică a zonei teatrului comercial, West End, the South Bank, malul fluviului unde tronează impunătoarea clădire a Naționalului britanic.

Parada cifrelor.Teatrul e o adevărată "uzină" artistică a lumii occidentale, un model de organizare, de marketing, de producere și prezentare a spectacolelor, dar și a altor manifestări din sfera artei. Cele trei săli - Olivier, Lyttelton și Cottesloe - cuprind aproape 2500 de locuri permițînd un repertoriu vast care poate oferi, cîteodată, posibilitatea de a alege între șase spectacole pe zi.

Cifrele pot induce în eroare, chiar cînd sînt instructive, pe acela care nu știu ce efort imens, artistic, productiv și de inițiativă se ascunde în spatele lor. Naționalul britanic este

dramatic al unei societăți la capătul puterilor. El nu mai este tînărul nebun, ci un ironist matur, cu un profil de uliu ca al lui Ted Hughes, care vede zădărnicia răzbunării într-un regim muribund. Caramitru redescoperă în rol o calitate pe care Hamletul nostru o pierduse: tandrețea sulletească. Este cu deosebire bun în scena din buduarul reginei, adresîndu-i-se Gertrudei nu atît cu asprime exemplară cît, mai ales, cu un regret sfîșietor. Dar este și amenințare în acest Hamlet, mai cu seamă atunci cînd stă în capul scărilor și orchestrează vîrtejul panicii de la sfîrșitul scenei cu actorii.

Această montare de 4 ore și jumătate este lungă. Este jucată foarte potrivit, fără traducere simultană, așa că nu am mijloace de a hotărî asupra fidelității traducerii Ninei Cassian. Vorbitorii de română mă asigură că ea conține rînduri apoziționale, ce dau fiori, cum ar fi acuzația că regele Claudius "mănîncă hrana poporului". Dar ceea ce iese în evidență cu maximă pregnanță, este sensul aproape palpabil al perisabilității și decăderii.

Claudius interpretat de Ion Cocieru și Gertrude interpretată de Gina Patrichi nu mai sînt senzualii dezinhibați, ci un cuplu

subvenţionat în proporţie de 48%, din vînzarea biletelor se obţin 27%, din diverse modalităţi de patronaj şi sponsorizare 11%, din servicii, librărie, restaurant, bar - restul de 14%. Cheltuielile sale sînt repartizate astfel: clădirea costă 20% din venituri, producţia spectacolelor - 17%, actorii (inclusiv instrumentiştii) - 18%, corpul tehnic - 18%, publicitatea şi marketingul - 6%. Preţul biletelor la sala Lyttelton, unde se va juca Hamlet, **este între 8 şi 16 lire, dacă ai abonament pe 40 de zile te costă numai 8-11 lire.**

Teatru, istorie şi bani (mulţi). **În săptămîna turneului Teatrului "Bulandra", la celelalte săli ale Naţionalului se jucau:** Şcoala scandalului **de Sheridan (regia Peter Wood),** Tartuffe **de Molière (prezentat de o trupă asiatică solicitată pentru un alt contract de încă 15 spectacole), şi două piese contemporane noi de Trevor Griffiths** (Piano, **în regia lui Howard Davies) şi David Hare** (Racing Demon, **"piesa anului" 1990, pusă în scenă de Richard Eyre). Concomitent, foaierele găzduiesc concerte de pian, expoziţii foto (precum cea a Gemmei Levine, "Faces of the British Theatre", din foaierul de la Lyttelton), conversaţii publice (contra cost, de la 2,5 lire în sus biletul) cu oameni de teatru, precum aceea între Ion Caramitru şi Richard Eyre organizată în 22 septembrie, a treia zi a turneului.**

Un Consiliu de conducere girează activităţile instituţiei, în fruntea sa aflîndu-se Lady Soames, fiica unui personaj istoric celebru: Winston Churchill. Între marile firme care sînt implicate de sponsorizarea Naţionalului apar Olivetti, Shell, Barclay's Bank, Mitsubishi. Această uriaşă antrepriză de produs teatru prezintă în fiecare an, pentru aproape 700 000 de spectatori, peste 1 200 de spectacole, pentru a nu mai menţiona programele educaţionale, activităţile artistice neteatrale, sprijinirea Studioului propriu, toate acestea stînd sub semnul bătăliei zilnice interpretată de duetul ARTĂ - BANI. Duetul funcţionează bine.

Marilor sponsori le este oferită calitatea de membru la următoarele nivele: platină, aur, argint, bronz, în funcţie de contribuţia care îndeplineşte baremurile de 10 000 lire (platină) pînă la 2 000 lire (bronz).

Un adevărat labirint în care te poţi rătăci, fie că eşti străin, fie că eşti de-al casei, Teatrul Naţional din Londra, ca mod de organizare şi funcţionare, face posibilă dilatarea timpului prin concentrarea efortului eficient şi investirea lui în o mie şi una de acţiuni. Raporturile între conducere şi sindicatul maşiniştilor, de pildă, este reglat strict, prin negociere. Dacă vrei să-i filmezi pe maşinişti în timp ce lucrează la scenă, trebuie să plăteşti. Timpul este măsurat exact, pauza de masă e luată ca la armată, comunicaţiile între diverse compartimente uzează de aparatură corespunzătoare, totul în virtutea străvechii idei că timpul înseamnă bani. La noi, implementarea , ca să zic aşa, a acestei idei va trebui să lupte evident împotriva unei altele, la fel de străvechi, în virtutea căreia subconştientul nostru latin spune că nu dau turcii!. **Rămîne de văzut ce se întîmplă cînd vom intra noi în Europa!** ■

MAMA ŞI TATA ÎNŢELEPCIUNII O SCRISOARE ÎN AUTOCAR

Sosiţi la aeroportul Heathrow, sîntem preluaţi de Thelma Holt şi Alison Multler care vorbeşte o limbă română şovăielnică dar persistentă, fără trac, chiar dacă nouă ne provoacă chicote juvenile. În autocar, după urări în ambele limbi - ce vor fi de circulaţie în Naţional timp de 10 zile -, ne sînt înmînate plicurile cu documentarea necesară pentru şederea la Londra. Prospecte, harta, schema metroului, dar şi o scrisoare din partea Thelmei Holt. O redau în întregime:

"Dragi colegi, Bine aţi venit la Londra şi la Teatrul Naţional. Şederea dvs. cu noi deşi scurtă sperăm să fie plăcută.

Veţi găsi o foaie de informaţie ce va fi de folos pe timpul şederii. Teatrul Naţional este ca un labirint. Dacă vă pierdeţi, veniţi la biroul nostru de la parter unde Malcom, Alison, Sweetpea şi cu mine vă vom ajuta. Apelaţi la persoanele de la intrarea actorilor care sînt extrem de amabile. Vreau să vă avertizez în mod deosebit - Nu lăsaţi lucruri personale sau bani în locuri nepăzite - SE FURĂ. Paza teatrului are mari probleme cu obiecte furate. Nimeni nu mă crede, dar ar fi extraordinar ca o trupă de teatru să reuşească să plece cu toate lucrurile intacte. Există la hotel posibilitatea de a lăsa lucrurile valoroase. Dacă nu este absolut necesar nu le aduceţi la teatru.

Hotelul dvs. este "The Plaza on Hyde Park". Este un hotel foarte plăcut şi confortabil situat într-una din zonele cele mai frumoase din Londra. Vreau să vă atenţionez totuşi să nu folosiţi telefoane interne deoarece convorbirile sînt foarte scumpe. Pentru orice telefon de urgenţă vă rog să veniţi la noi la birou şi utilizaţi telefonul de acolo.

Alăturat veţi găsi o legitimaţie temporară. Vă rog să o purtaţi tot timpul şi la plecare să o daţi înapoi lui Malcom, Sweetpea, Alison, mie sau altcuiva din echipa administrativă.

Noi cu toţi de la NT sîntem foarte încîntaţi că sînteţi aici şi ştiu că publicul nostru va simţi la fel.

Cu bine

Thelma"

Informaţiile au fost corecte în totalitate. Iar avertismentele au prins chiar foarte bine. Pe culoare, în teatru, inscripţii în limba română ghidau fără greş, iar statul major de la intrarea actorilor, format zi şi noapte din trei persoane, fiecare cu microfon, şi unul - două telefoane asigurau orice legătură în interior sau exterior, predau scrisorile şi mesajele sau obiecte uitate, găsite, recuperate. Sînt uluitori ca eficienţă şi amabilitate susţinută permanent de un surîs sau zîmbete amicale. Calităţile acestea mi-au părut ca mama şi tata înţelepciunii unui mod de a organiza un teatru, chiar şi de anvergura acestuia. ■

în vîrstă, răsfăţîndu-se în ceremonii mincinoase şi linguşitoare.

Conceput în 1985, spectacolul este un portret şocant al unei societăţi pe marginea prăpastiei. Am fost surprins în prima seară să văd şi cîteva locuri goale: oraşul are şansa doar pînă miercuri să vadă această evocare impresionantă a sărăciei spirituale generate de totalitarism." ■ *MICHAEL BILLINGTON, The Guardian, 22 septembrie 1990*

"A PRINDE ÎN CAPCANĂ CONSTIINTA.

Înainte de revoluţia de anul trecut, în România,piesele făţiş ostile regimului erau, din motive evidente, excluse. Critica corupţiei din stat putea fi făcută numai prin intermediul unor versiuni codificate ale textelor clasice. Teatrul în aceste circumstanţe era un loc de întîlnire al cărui scop era schimbul de mesaje secrete.

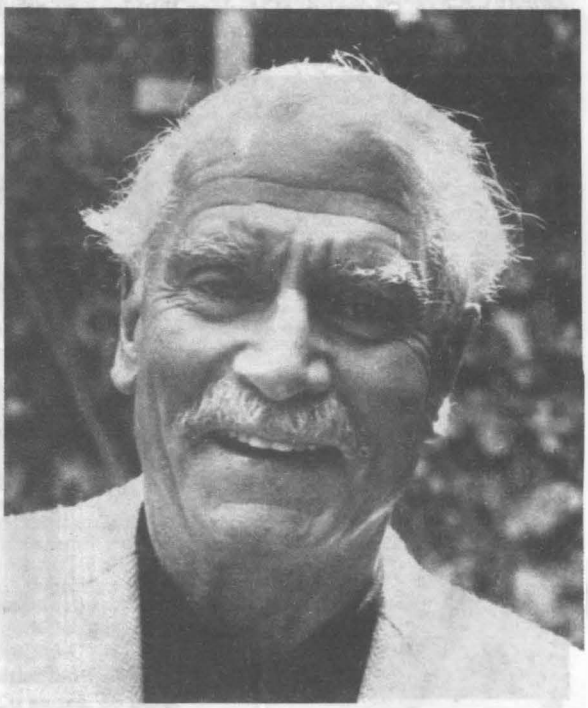
Poate că cea mai legendară montare a acestei perioade a fost Hamlet-ul Teatrului "Bulandra", care a venit la Teatrul Naţional pentru şase reprezentaţii. Pentru spectatorii români, probabil că tragedia shakespeareană a părut un fel de reflectare obsedantă a propriei lor situaţii şi nu doar pentru că permite o paralelă largă între tirania lui Claudius şi opresiunea lui Ceauşescu. Mai subtil chiar, convenţia

Marcel Iureș și Mariana Buruiană

ÎNAINTEA PREMIEREI, "CÎNTEC, JOC ȘI VOIE BUNĂ"?

Pe 17 septembrie, dimineața se așteaptă descărcarea decorului. TIR-ul închiriat de Teatrul "Bulandra" n-a venit încă. Prin Thelma Holt aranjasem să obținem dreptul - plătit de Național, thank you! - de a putea filma timp de o oră plantarea decorului. Cu operatorul Nicolae Niță, care a intrat în starea de fierbere, și sunetistul Mircea Matei de la TVR, așteptăm momentul. Camera de luat vederi a lui Nae Niță, aveam să observ, dă frisoane lucrătorilor de la scenă. Nu par prea încîntați de ideea de a fi filmați. Regulile sînt foarte stricte. Este absolut interzis să filmezi în timpul spectacolului, să faci fotografii - pentru aceasta se organizează special o după amiază, cînd are loc repetiția - să filmezi mai ales mașiniștii, electricienii, personalul de producție fără să închei un aranjament cu sindicatul respectiv. Rațiunea e foarte simplă: dumneata mă filmezi, exploatezi materialul filmat difuzîndu-l, dar asta e pe munca mea! Păi, nu?! Și cînd mă gîndeam că la noi oricine de la televiziunile străine, fotoreporteri străini filmează și fac poze în timpul spectacolului fără opreliști.

Apare, în sfîrșit, TIR-ul, trebuie să i se facă vama înaintea desigilării. Șoferul făcuse vreo opt zile pe drum, singur, zicea că a plecat ceva mai devreme, " că cu mașinile astea ale noastre nu știi...". Începe descărcarea decorului, convin cu șeful scenei că abia de acum începe ora de filmare, dar că ea



LORD OLIVIER

teatrului în teatru din Hamlet, nu este diferită de strategia dramatică implicată prin Hamlet de Teatrul "Bulandra"; amîndouă sînt metode dramatice care generează acuzații. Eroul lui Shakespeare ar fi reprezentat un model curios pentru un rol revoluționar, și în decembrie trecut, Ion Caramitru, excelentul actor care-l interpretează pe Hamlet a demonstrat o hotărîre ne-hamletiană atunci cînd și-a asumat rolul conducător în ocuparea studioului TV și funcția de vicepreședinte pe care a avut-o o vreme. Dar ceea ce au recunoscut spectatorii români în ezitările și neputința frustrantă a lui Hamlet, răspunzîndu-i ca atare, a fost propria lor incapacitate de a scăpa de Ceaușescu, atît de urît de ei.

Spectacolul este acaparant de la început pînă la sfîrșit, chiar dacă asta înseamnă să asculți aproape 4 ore și jumătate limba română, fără traducere simultană. E clar de la început, că și Claudius - interpretat de Ion Cocieru - care-și iubește excesiv soția și rîde în barbă de satisfacție, este un om corupt și structural, o fire slabă, fiind susținut de o curte lingușitoare din frică, ce-l aclamă ritualic.

Puține sînt accentele greoaie sau facil

nu va fi dintr-o bucată. Se uită la ceas şi nu pare de acord. El ştie că am dreptul o oră începînd de la ora X. Nae Niţă a început deja să-şi vadă de treabă. Stau cu ochii pe ceasul englezesc. James Baird, şeful scenei Lyttelton , e un tip abordabil, spre deosebire de Roy, un tip sigur pe el care dirijează operaţiunile practice în scenă. Citesc pe faţa lui ca în carte că nu e încîntat de situaţie. Nouă încă nu ne pasă.

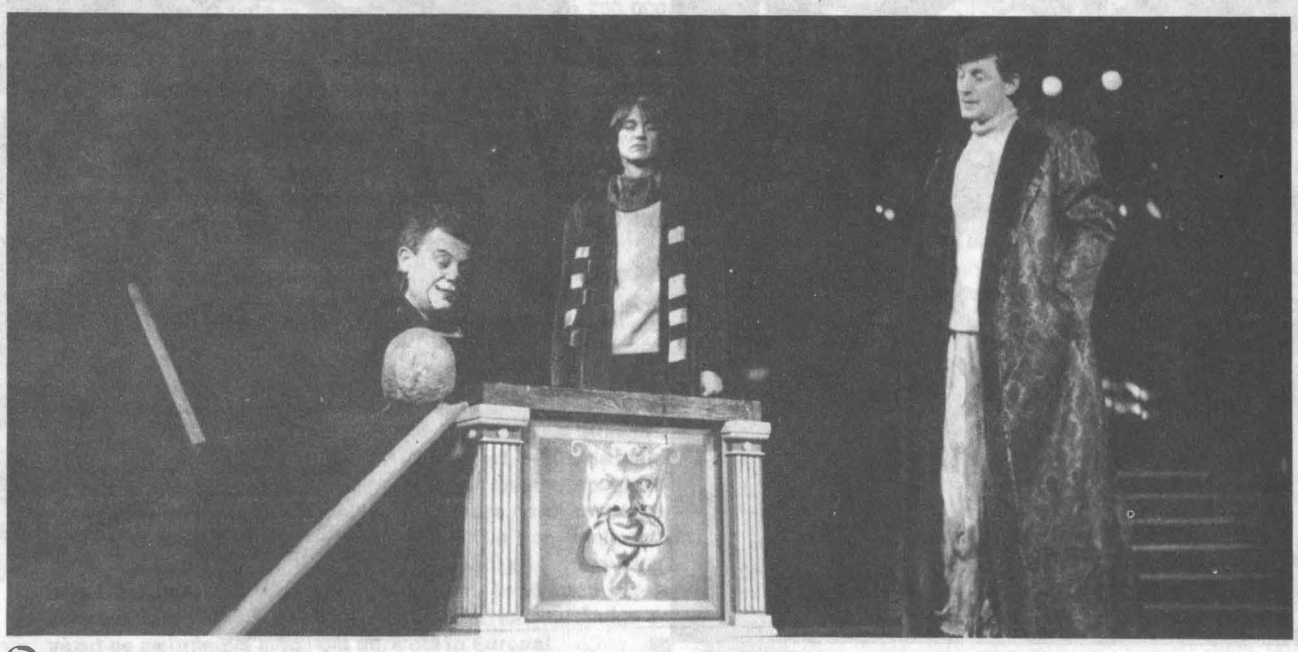
Pe la 11,50 vine Tocilescu şi, după ce apreciază din privire scena, începe o lungă discuţie cu Jitianu pentru acomodarea decorului, pentru ajustarea perspectivei. Între timp, în scenă se lucrează fără larmă, se aud comunicări prin talkie-walkie, de undeva de sus cineva urmăreşte prin monitor TV toată foşgăiala de jos, recepţionînd comenzi de corecţie şi manevrînd de la un tablou electronic deplasarea ştăngilor. Timpul e limitat. Ni se trimit două mesaje că e vremea să ne oprim din filmat.

Marţi 18 septembrie se face repetiţia de lumini. E spectaculoasă. Ca şi în ziua precedentă, interpreţii - români stabiliţi la Londra - asigură intermedierea comenzilor şefului-maşinist (Matei) sau ale lui Sandu care face luminile. Plantarea decorului continuă. Forma scenei, mai adîncă, reclamă prelungirea decorului şi vopsirea lui cu negru. Zis şi făcut. Dan Jitianu are măsurile exacte, pe planul scenei. Conduce ca un maestru de ceremonii simfonia tehnică a pregătirii spectacolului pentru premieră. Apropo de negru, prin scenă traversează replica "Culoarea noastră de negru este albă". "Telly-boys" (aşa numim, echipa de filmare, în limba engleză) merg să filmeze exterioare în Londra. Pe scenă e numai muncă, nimic spectaculos pentru dumneavoastră.

După amiaza, actorii vin pentru prima dată în teatru. Impresiile de peste zi, cînd se plimbaseră prin oraş, lasă urme pe feţele lor. Unii sînt entuziasmaţi, alţii se gîndesc la ce au văzut, comparaţiile care încep cu "păi, la noi..." dau o stare de reverie comică. Caramitru şi Mariana Buruiană au prevăzută, la 17.30, o filmare, o scenă a lor din spectacol, pentru BBC-Channel 4. La 19.15 va începe prima repetiţie a actorilor. E ciudat, la prima vedere, cînd apar pe scenă în hainele lor de zi. O geantă aruncată pe umăr, o hartă ieşind din buzunarul unuia, se spune cîte o poantă, dar o anume nervozitate se simte în acest moment al păşirii pe scenă. E un necunoscut care trebuie acaparat pentru a deveni familiar peste 48 de ore.

Cînd se pune banda muzicală a spectacolului (scrisă de Dan Grigore) se constată un lucru straniu: tonalitatea benzii şi sonoritatea pianului de pe scenă, la care cîntă Remus Manoleanu, provoacă o discordanţă sonoră la nivelul percepţiei întregului spectacol. Gelu Colceag discută cu omul de la sunet, Sandu Schulder, discută apoi cu englezul respectiv, Tocilescu dă şi el o părere. Durează pînă cînd se află motivul. Diferenţa e datorată frecvenţei mai bune a curentului de aici decît a celui de-acasă cînd a fost înregistrată banda, şi din cauza asta ea se derulează un pic mai repede.

Începe repetiţia de mişcare, cu Tocilescu la "pupitru". Intervine din cînd în cînd, cere reluarea unor momente, acuză cîteodată lipsa de concentrare, se enervează că scena apariţiei lui Claudius (Ion Cocleru) şi a Gertrudei (Gina Patrichi) primiţi de Curte nu iese la intensitatea dorită. Repetiţia arată că se impun modificări de mişcare conform noii configuraţii a decorului. Înclinaţia platformei din plexi negru aruncă reflexe în sală. Se studiază problema şi se convine că nu e o problemă. Tocilescu vrea claritate în orice detaliu. Asistat de Dan Jitianu şi Gelu Colceag, în sală, şi de Caramitru pe scenă (care se ocupase de prima fază a repetiţiilor la Bucureşti, pînă la venirea lui Tocilescu), Toca atrage atenţia asupra neverosimilului unor mişcări. Mariana Buruiană, la un moment dat, încearcă să-l convingă de contrariu. "Părţile" studiază litigiul. Se observă că ar mai trebui puţină recuzită la nivelul de jos al decorului. Călin, recuziterul şi figurant în spectacol, marchează cererea. A doua zi este prevăzută repetiţia artistică, deci şi cu costume şi cu toate



Valentin Uritescu, Marcel Iureş, Ion Caramitru

ludice din spectacolul lui Alexandru Tocilescu- cum ar fi mai ales, cei doi clovni cu feţele vopsite în alb care intră în scenă devreme, exteriorizînd sonor nebunia lui Hamlet. Scena jucată de ei (şi percepută numai de erou) simplifică prea mult distincţia dintre nebunia veritabilă şi predispoziţia ludică asumată conştient, cum este aceea a clovnului. Totuşi, în alte momente, ideile şi inovaţiile regizorului sînt mult mai subtile. In special Horaţio, jucat de Marcel Iureş, exprimă o caldă solicitudine faţă de tulburarea Ofeliei (Mariana Buruiană). Ei par a fi atraşi emoţional unul către celălalt tocmai prin dragostea ce amîndoi o poartă Prinţului, aici (chiar dacă ea de acum a înnebunit) Horaţio îi citeşte şi ei scrisoarea pe care a primit-o de la eroul ce se întoarce acasă. Pregnanţa acestei scene se reliefează cu atît mai acut mai tîrziu cînd realizezi că, în această montare, ambele personaje sînt sortite morţii.

În ceea ce-l priveşte pe Prinţ, domnul Caramitru creează un personaj captivant, romantic, înscriindu-şi fără cusur în rol inteligenţa subversivă a lui Hamlet, pasiunea închegată oedipian şi frustrarea auto-pedepsitoare, pînă în momentul tragicei recunoaşteri cînd, murind, îşi

lucrurile rezolvate. Toclescu insistă, încă, la anumite momente, cum este scena între Polonius, Ofelia și Hamlet, nu simte tensiunea și ritmul spectacolului al căror secret se află numai la el. Privesc cu cîtă aplicare, Gina Patrichi, Marcel Iureș, Caramitru sau Mariana Buruiană, ori Gelu Colceag (acum pe scenă) și Ion Lemnaru relau scene după scene. Nervozitatea crește, dar și tensiunea scontată de Toca. Cîteodată mai scapă replici care nu sînt din piesă.

Plecăm din teatru pe la ora 23.00. Chiar dacă s-ar fi vrut continuarea repetiției, orele suplimentare convenite cu personalul Naționalului, plătite la alt tarif decît normal, se terminaseră. Tamisa, în noapte, sclipește, cînd trecem cu autocarul peste Waterloo Bridge, cu o forță de sugestie greu de spus. Proiectoarele aruncînd o lumină puternică asupra Parlamentului, a lui Big Ben, a catedralei St. Paul (pe partea dreaptă, în depărtare), mii de faruri aprinse în traficul destul de accentuat și la ora asta, ochiul care fură din viteza autocarului fragmente de metropolă sculptate de lumină și întuneric, toate se amestecă la întîmplare cu oboseala, discuțiile din mașină. Se pare că, împreună cu echipa de filmare, făcusem astăzi pe jos mai mult de zece kilometri. Camera de luat vederi și centura cu baterii de acumulatori cîntăresc cîteva zeci de kilograme. Hotelul, singura salvare? Nu, cum se va vedea.

Miercuri, 19 septembrie, ultima repetiție. Grupul "telly-boys" intră în teatru cu puțin înainte de ora 16, după ce, precum mașinile în rodaj, făcusem iarăși un număr bunicel de kilometri filmînd în Londra. Așteptăm sosirea actorilor. Mergem cu ei să mîncăm la "Cantina" așa suna indicatorul pe românește. N-o mai descriu pentru că arată simplu și foarte bine! (Știți refrenul "Păi, la noi..."). Nae Niță îl spune apoi reporterului improvizat care sînt să facem o incursiune pe la cabinele actorilor. Pe culoarele lungi, întortocheate, pe care Nae Niță nu se pierde niciodată, are o "busolă" incredibilă, dacă nu uit, voi povesti cum se orientează pe timp de zi și de noapte oriunde ar fi, găsim cabinele, pe ușile cărora sînt trecute numele actorilor români. E pentru prima dată în istoria Naționalului britanic. Să fie într- un ceas bun!

Răzvan Vasilescu și Valentin Uritescu

Constantin Drăgănescu ne deschide, spune că nu-i deranjăm pe el, pe Doru Ana, Răzvan Ionescu, dar că îi e frică să nu apară de prea multe ori în cadru, să nu-i facem vedetă. Petre Gheorghiu e tăcut, rezervat, Mircea Basta și Dan Damian sînt gata costumați și discută despre calitățile unor țigări, cu comentarii mucalite. Ajungem la cabinele doamnelor, Irina Petrescu îl spune din ușă lui Dan Jitianu să meargă să se uite puțin la costumul Ginei, întrebăm dacă putem intra, și ea și Mariana Mihuț sînt costumate, le rugăm să nu ne bage în seamă, filmăm, ieșim pe culoar pentru a vedea costumiera aducînd prima rochie din spectacol a Ginei Patrichi. Ion Besoiu, în cabină, își face o pasiență, și dă să strîngă cărțile - cînd ne vede - întrebîndu-ne dacă e cazul... Nu e cazul, firește.

Vorba unui... titlu al piesei lui Genet, "La Haute Surveillance", simțim că, odată cu intrarea actorilor pe scenă pentru ultima repetiție, sîntem scoși din luptă. Iar discuții, ne enervăm, nu filmăm mașiniștii, ci pe actori. Da, dar producția repetiției e asigurată tot de englezi, și ce-i al lor, e-al lor. Pauză. Privim din sală începutul repetiției fără Toca, aflat la dializă: "mă duc să mă pun în priză de la două la șase, începeți fără mine". Cînd apare, e-n formă, intervine, în prima oră o singură dată, e incredibilă starea lui! "Telly-boys" pleacă de la repetiție care, acum, e spectacolul așa cum îl știam de la București. Căutăm spectaculosul afară, în noapte, Londra e cam mare și ne cheamă. Vom reveni la plecare, tot pe la orele 23.00. Pînă atunci trebuie să vedem știrile de la 19.30, cînd canalul 4 va difuza un material publicitar despre turneul Teatrului "Bulandra". Repetiția de la care plecăm pentru un timp a debutat cu o conferință tehnică a Thelmei Holt în fața actorilor privind tot ce putea surveni ca urgență. Sînt probleme medicale, pe Valentin Uritescu îl doare umărul. În scena groparilor va trebui, împreună cu Răzvan Vasilescu, să poarte o ladă destul de grea, gol pînă la brîu. Thelma Holt indică spitalul unde se va apela în caz de urgență, prin telefon de la teatru. Repetiția de astă seară permite presei să trimită fotografi pentru ilustrarea cronicilor de după premieră. Admirăm o frumoasă colecție de aparate foto.

Coborîm la intrarea actorilor unde e un monitor. Așteptăm știrile. Discut cu "statul major" și spun ce așteptăm. Îl distrează ineditul filmării: căci vrem să filmăm monitorul cînd se va prezenta materialul publicitar. Deranjăm? Nu, poftiți, vreți să ieșim din cadru? No, thank you, lansează Nae Niță. Mircea Matei pregătește cuplarea sunetului. Lume intră, lume iese, aruncă o privire spre pregătirile noastre, ridică din sprîncene, n-au comentarii. Intră o actriță, și tînără și frumoasă (o raritate pînă acum!) și întreabă pe șeful turei de la poartă de o geantă pe care a uitat-o dimineață. Șeful, un negru zdravăn, se uită țintă la ea, caută ceva sub pupitru lansînd și întrebarea: "What colour?", "BLUE" vine răspunsul, și mîna de sub pupitru extrage geanta "blue". "Thank you"!

Înregistrăm reportajul făcut cu o zi înainte de echipa de la Channel 4. Hamlet, teatrul românesc sînt elemente puse în contextul opresiunii și al evenimentelor din decembrie '89. Alternează fragmente din spectacol, cu altele dintr-o convorbire cu Caramitru. Comentariul, aparținînd unei fete drăguțe, e echilibrat, sugerînd partea de senzațional pe care o reprezintă prezentarea de către actorii români a capodoperei shakespeareane după răsturnarea lui Ceaușescu și evenimentele din iunie de la București.

Revenim la "cantină" să mîncăm ceva și intrăm din nou în sală. Prindem încă o oră de repetiție. Zarurile au fost aruncate. Cu șansă, se pare. ■

trece degetele peste fața clovnului aplicîndu-și pe propriul chip vopseaua rămasă pe mîini. Aici, în mod special și bine motivat, este enunțat un anumit sens al absurdului tragic. Spectacolul începe cu anticiparea rapidă a ultimei scene, de la duelul lui Laertes cu Hamlet pînă la uciderea lui Claudius. Înțelesul acestei scene este că destinul a pecetluit fatal totul, chiar înainte ca viața să-și fi început cu adevărat cursul. Iar cînd scena este reluată la sfîrșit, ea poartă în ea și sensul primei secvențe, interpretabilă astfel ca o viziune sumbră a destinului. Fortinbras este deseori realizat ca un soldat aspru, lipsit de imaginație, ale cărui pretenții asupra tronului nu vor fi de bun augur pentru Danemarca. În această scenă, montarea Teatrului "Bulandra" te lasă fără nici o îndoială asupra tipului de regim ce se va instaura. Brutalul Fortinbras, interpretat de Doru Ana, nici nu-i lasă bine pe supraviețuitori să-și vină în fire, că-l și măcelărește cu cruzime pe Horațiu, găsindu-și imediat și o amantă.*

O lectură alegorică cu greu ar rezista tentației de a nu decoda această scenă ca pe o imagine a revoluției trădate".

■ PAUL TAYLOR,
The Independent, 22 septembrie 1990

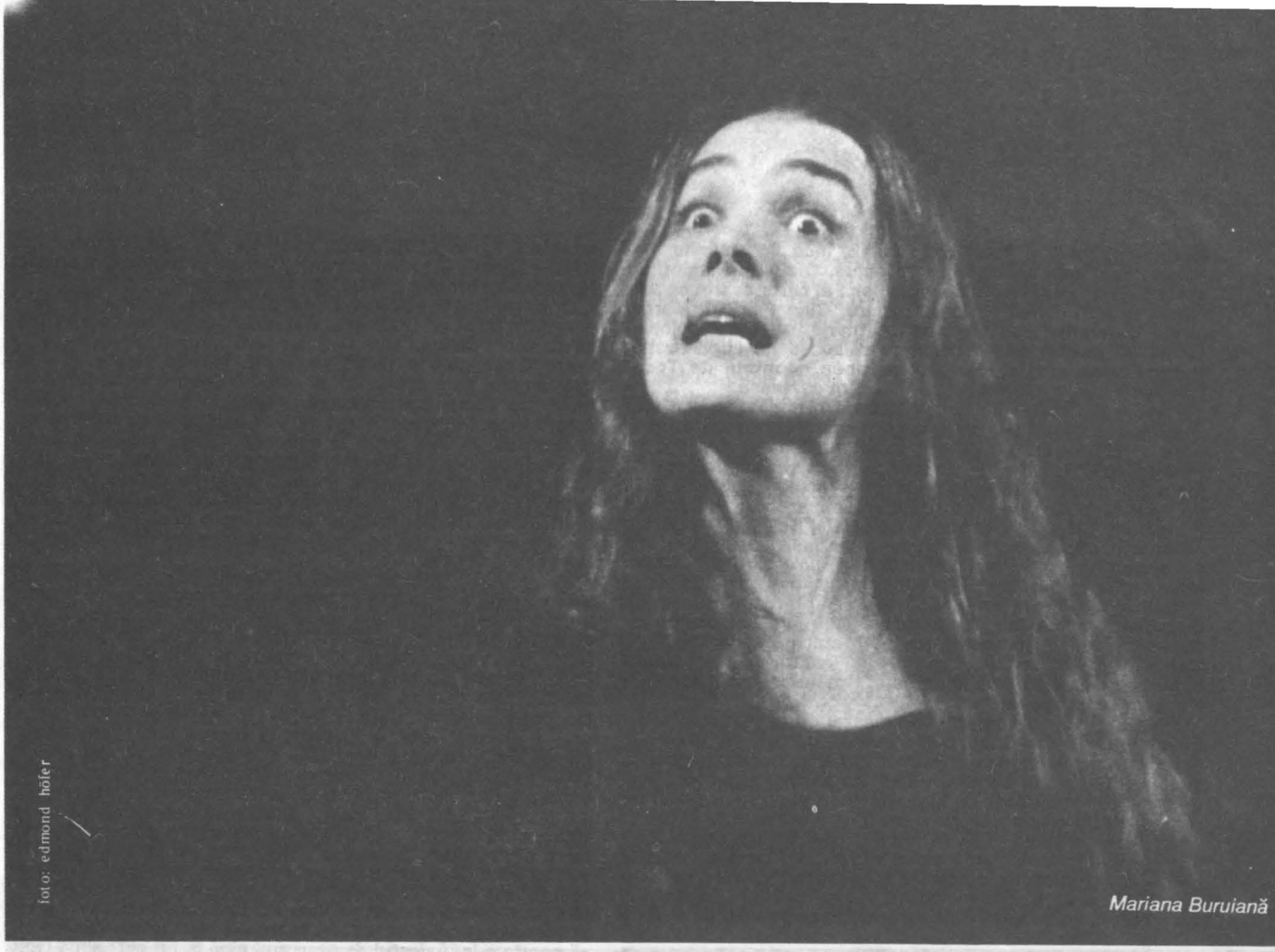


foto: edmond höfer

Mariana Buruiană

CEL MAI LUNG PARIU DIN ISTORIA TEATRULUI

Aseară, cînd am plecat de la teatru, nu știam că noaptea, de fapt, urma să aibă un deznodămînt mai puțin obișnuit.

Pentru trecătorul care mergea prin fața hotelului "La Plaza on Hyde Park", pe la orele 23.40, chiar obișnuit cu multe ciudățenii ale metropolei, vederea unui grup masiv de oameni stînd în stradă și pe trotuar, ascultînd ce vorbea, într-o limbă necunoscută, un tip solid, bărbos care fuma pe treapta cea mai de sus, putea avea ceva neobișnuit. Tocilescu a simțit că, înainte ca actorii să plece spre camere, e bine să le spună cîteva lucruri. Holul hotelului, cu lume, cu muzica disco de la bar și telefoane care sunau, era total neconvenabil. Așa că Toca l-a rugat să lasă în stradă. Trecătorul de mai sus, pentru care Hyde Park și Speaker's Corner (Colțul oratorilor) funcționa numai duminica, putea fi surprins de frazarea simplă a vorbitorului, dar și de o anume nervozitate amestecată cu emoție: Toca îl ruga pe actori să nu uite că mîine (a doua zi, 20 septembrie) e premiera, le spunea că trebuie să se odihnească, să nu bea bere, să meargă în parc să se plimbe. Le mărturisea că la spectacol audiența părea să fie selectă, că un Hamlet românesc la Londra nu poate fi ratat. Mai degrabă cuvintele mele pot fi înșelătoare decît au fost ele simple și adevărate în acea noapte din fața hotelului. Urma seara pariului de a doua zi.

Acest pariu a durat două sute șaizeci de minute.

Și a fost cîștigat.

Aplauzele și ovațiile cu care au fost întîmpinați actorii români la finalul spectacolului sînt o mărturie. Cronicile care au apărut a doua zi și în zilele următoare sînt o altă mărturie. Impresiile publicului, unele le-am cules sub forma interviurilor, sînt altă mărturie.

Astă seară, la 6.30 pm, la Lyttelton, HAMLET. **Reclama luminoasă enormă de pe partea de sus a fațadei lui Royal National Theatre anunță, începînd de cu o seară înainte, spectacolul Teatrului "Bulandra", și o va face șase seri la rînd. BBC, în chiar seara premierei, alocă un spațiu, la ora de maximă audiență, care mi s- a părut mare, ținînd cont de avariția în materie de publicitate a faptului de cultură.**

În acea seară aproape toți criticii importanți ai marilor cotidiene britanice se aflau la ceea ce a fost considerat evenimentul de la National Theatre. Dar nu numai ei. Mulți actori, regizori, oameni de teatru, unii veniți din Franța, Italia sau Germania. Între actori, Glenda Jackson, Susannah York, Jonathan Pryce - unul dintre interpreții lui Hamlet pe scena londoneză, Ian McKellen.

Publicul englez, care văzuse în Hamlet pe Laurence Olivier (Old Vic, 1937), John Gielgud (Haymarket, 1944), Paul Scofield (Stratford, 1948), Michael Redgrave (Stratford, 1958), David Warner (Stratford, 1966), Albert Finney (National, 1976), Jonathan Pryce (Royal Court, 1980) și Daniel Day-Lewis (1989 la Național) avea să adauge acum

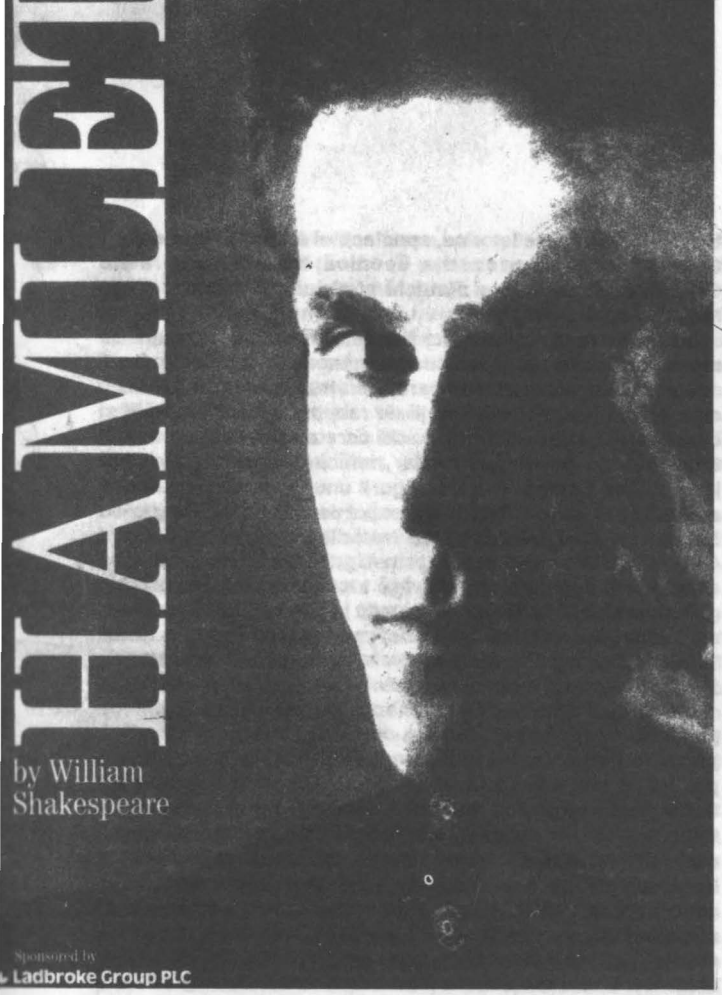
**În programul de sală de la Londra, Fortinbras e trecut în dreptul celor doi actori care i-au interpretat rolul Doru Anal Claudiu Stănescu.*

"O METAFORĂ EXPRESIVĂ PENTRU DESTINUL REVOLTĂTOR AL ROMÂNIEI.

Cînd au avut loc spectacolele cu Antigona în Parisul ocupat, ele au căpătat un înțeles special pentru spectatorii francezi. La fel au sesizat și cehii asemănările dintre ei și visele spulberate ale personajelor lui Cehov din piesa Trei surori, spectacol ce s- a jucat în Praga ocupată de ruși în 1968.

Și iată la Londra, în montarea Teatrului "Bulandra" din București, un alt exemplu de dramă, unde, din cauza nenorocirilor din realitate, și piesa devine o expresivă metaforă politică. Cînd piesa a fost montată în 1985, publicul român se înghesuia să vadă portretul neputinței unei întregi națiuni ce fusese ocupată prin violență și jefuită. Chiar și acum, noi o receptăm ca pe o piesă despre dificultatea recîștigării integrității și conștiinței celor care s-au consumat interior mult timp, dar nu au realizat nimic concret.

Spectacolul lui Alexandru Tocilescu este departe de a fi un șocant discurs politic moralizator. Fără îndoială că există o aluzie a acelui lucru atît de intim, com-



ROMÂNESC

încă un punct de referinţă pe harta valorică a partiturii hamletiene: ION CARAMITRU.

Văzîndu-i şi revăzîndu-i, în acele zile şi nopţi pe Gina Patrichi sau Ion Caramitru, pe Mariana Buruiană sau Ion Cocieru, pe Marcel Iureş sau Florian Pittiş, pe Claudiu Stănescu, Gelu Colceag, Doru Ana, Ion Besoiu sau pe Mihaela Juvara, Irina Petrescu şi Mariana Mihuţ, pe Valentin Uritescu şi Răzvan Vasilescu pe Constantin Drăgănescu şi Răzvan Vasilescu şi Dan Damian, pe Mircea Baştа, Nicolae Luchian Botez sau Sandu Mihai Gruia, pe Petre Gheorghiu, Ion Lemnaru, Mircea Gogan şi Vasile Boghiţă - distribuţia spectacolului creat de Alexandru Tocilescu, cu decorurile lui Dan Jitianu şi costumele Liei Manţoc şi ale lui Nicolae Ularu - (foarte apreciate deşi, păcat, în absenţa realizatorilor) am avut senzaţia că, totuşi, primul an de după decembrie '89 nu va intra în anonimatul teatral. După turneul francez din primăvara aceluiaşi an ("Printemps de la liberté") şi succesul "Trilogiei" lui Andrei Şerban, Hamlet-ul Teatrului "Bulandra" putea să fie un alt punct de reper major al anului.

Printre spectatorii de la premieră, Andrei Pleşu, ministrul culturii, încîntat că poate participa la un moment deosebit, îmi spunea, în faţa camerei de luat vederi, că e bucuros să constate că teatrul e acela care îi scoate pe miniştri în lume (Aveam să aflu că nu numai premiera, ci şi convorbiri oficiale la Foreign Office îi aduseseră aici). Considera că acest Hamlet este o posibilitate de a e tinde contactele culturale româno-britanice. ■

"CE SCRIE LA GAZETĂ?"

Să-i lăsăm pe artişti să doarmă, după această seară a triumfului lor, şi să vedem ce se întîmpla cu acea parte a publicului, cea mai mică şi din cauza căreia orice premieră la Londra începe ceva mai devreme decît de obicei, cu acea specie de muritori ţintuită în dicţionar la articolul "critic teatral". Ce să se întîmple? Premiera începea mai devreme pentru a le da posibilitatea să meargă acasă sau la redacţie pentru a-şi scrie articolul care urma să apară a doua zi de dimineaţă.

Redacţia unui ziar important cum este Independent, **de pildă, pe care aveam s-o vizitez peste cîteva zile, la invitaţia şefului secţiei "Arte" , e impresionantă. O clădire enormă unde se intră trecînd ca prin vama unui aeroport. Omul de la poartă dă un telefon la cel care mă aştepta, mi se pune o etichetă cu numele meu pe geantă, englezul coboară să mă preia, mergem pe un culoar, blocat la un moment dat de o uşă metalică alcătuită din două jumătăţi egale. "Ghidul" meu scoate din buzunar o fisă metalică sau din plastic, o introduce undeva sus, la îmbinarea celor două uşi care se deschid imediat, trecem, jumătăţile se închid la loc şi ne aflăm într-un spaţiu enorm, cu birouri de-a stînga şi de-a dreapta, separate de panouri transparente înalte cît un stat de om. Aparatură peste tot - telefoane de interior, de e terior, monitoare, zăresc şi un procesor de cuvinte ceva mai mare. "Ghidul" meu se îndreaptă spre un birou gol care are multe sertare, trage unul dintre ele şi de-acolo scoate un şir de şpaliţi care sînt, de fapt, paginile de artă ale ediţiei de a doua zi. Îmi**

Pe scena engleză, interpreţi ai lui Hamlet de-a lungul vremii.

plexul oedipian, în sărutul pe care Hamlet (Ion Caramitru) vrea să i-l dea Gertrudei (Gina Patrichi). Cu toate acestea, chiar un spectator englez greu se poate reţine să nu îl identifice pe Claudius - interpretat de Ion Cocieru, cu dictatorul penibil, urît în vremea din urmă. Acesta are gustul ceremoniilor impresionante în uniforme impresionante, are plăcerea de a cobori pe scări impresionante, de obicei în acordurile puternice ale muzicii patriotice. Şi, deşi mic şi neatrăgător, oamenii surprinzîndu-i stările de spirit, se fac mici şi-i trec sudorile.

Pînă şi îndesatul Polonius (interpretat de Ion Besoiu), sugerînd aici că te poţi baza pe el pentru a dirija aplauzele curtenilor, se încruntă neliniştit cînd îi expune tiranului teoria sa înduioşătoare despre înnebunirea lui Hamlet din cauza Ofeliei. Şi mai sînt multe relaţii ce se pot face din această perspectivă.

La sosire, Rozenkrantz şi Guildenstern sînt dezarmaţi de un ofiţer postat la intrare şi, mai apoi, li se oferă ceremonios medalii de către danezul Ceauşescu, însoţit ca de obicei de daneza Elena. Dar desigur, există profeţiile lui Hamlet pe care mai ales, spectatorul este invitat să le observe şi să le împărtăşească, aceasta

spune, fiind ora opt seara, că vrea să verifice cum stau fotografiile în pagini. Îmi explică apoi că fluxul de producție al ziarului circulă între sediul unde ne aflăm și un centru de prelucrare din afara Londrei, unde se efectuează operațiile de tehnoredactare și corectură computerizate. Ziarul scoate mai multe ediții, ele diferind numai prin includerea, pe măsură ce trece timpul după amiezii și al serii, a celor mai importante știri care survin. Pentru cronica teatrală se știe exact cînd se termină spectacolul, cînd aduce cronicarul articolul respectiv care are un număr precizat de cuvinte, inclusiv fotografia, astfel că ediția de dimineață, prima sau a doua, va cuprinde "premiera de aseară". Îmi zic că sînt lucruri care se învață, totul e să ajungem noi în Europa, că drumu-l cam lung... Mă rog.

Cronicile de a doua zi la Hamlet atrag atenția că turneul Teatrului "Bulandra" este destul de scurt și că ar fi o pierdere să nu vezi spectacolul. O trăsătură comună a articolelor, cu nuanțe diferind de la caz la caz, este modul de interpretare în context al spectacolului și remarcarea numai a ceea ce i s-a părut valoros sau defectuos semnatarului. Criticul englez, spre deosebire de noi - determinați să inventariem conținutul spectacolului și să fim diriginți al săi -, e mult mai tranșant, mai restrîns în desfășurarea argumentației. Pregnanța verdictului interesează și nu retorica semnatarului sau parada de lecturi.

Unul dintre cei mai importanți critici britanici de azi, Michael Billington, scrie că spectacolul lui Alexandru Tocilescu este un portret surprinzător al unei societăți aflate pe marginea prăpastiei." În spectacolul lui Alexandru Tocilescu, Elsinore este un fel de muzeu prăfuit pe punctul de a se prăbuși. (...) în mod constant spectacolul răstoarnă așteptările noastre." Michael Billington scrie, în același articol (Guardian, 22 septembrie 1990), despre interpretul lui Hamlet: "Caramitru redă rolului o calitate pe care interpreții noștri aproape că au pierdut-o din vedere: blîndețea. (...) Dar e deasemenea și ceva periculos în acest Hamlet cînd stă sus în capătul scărilor dirijînd panica de la finalul Scenei Teatrului".

Jack Tinker, "criticul anului", scria a doua zi după premieră, în articolul "Oglinda unei revoluții moderne", că "Și fără contextul originilor sale istorice, spectacolul are clasă mondială". Criticul remarcă prezența scenică "mesmerică" a lui Caramitru și jocul Ginei Patrichi și al lui Ion Cocieru (Daily Mail, 21 septembrie 1990).

Un alt mare critic britanic, Benèdict Nightingale, după ce raportează spectacolul la lumea românească sub Ceaușescu, observă că și acum piesa apare, prin trupa de la "Bulandra", ca o privire asupra "dificultății de recuperare a integrității și conștienței cu care se înfruntă cei care au petrecut prea mult timp fierbînd pe dinăuntru dar nefăcînd nimic". Apreciază jocul lui Ion Cocieru (care dă figurii unui dictator o strălucire aparte) și a lui Ion Besoiu (apropo de relația sa de joc cu Regele căruia îl orchestrează intrările în scenă). Jocul lui Caramitru impresionează prin figura actorului care dă senzația, în anume momente, "că tocmai a asistat la propria ghilotinare". E descrisă relația sa de joc cu cei doi clovni ca și semnificația terminării celebrului monolog "a fi sau a nu fi" "într-o șoaptă a durerii personale". (Times, 22 septembrie 1990).

Evident, comentatorii nu ocolesc relația actorului cu politicul, cu un întreg context care i-a adus pe Caramitru, pentru o perioadă, în prim-planul vieții românești ca figură politică. Analizînd cele aproape douăzeci de cronici sau articole scrise cu ocazia turneului, fără a mai menționa inserturile publicitare care emiteau judecăți de valoare în scopul reclamei, nu pot să fac abstracție de faptul că, în teatrul britanic, critica e un fenomen cultural important. Ea e concepută în moduri diferind de la ziar la ziar, de la o personalitate la alta, de la rațiuni politice pînă la cele ținînd de configurația strategică a forțelor artistice în interiorul teatrelor. Unele cronici vor pune, de aceea, mai degrabă accentul pe semnificația politică a turneului și pe importanța jucată de Caramitru în contextul românesc al prăbușirii celei mai dure dictaturi din Est, altele vor îmbina acest criteriu cu acela al valorii reprezentației, iar altele vor exmina mai detaliat în spectacologia shakespeareană acest Hamlet al Teatrului "Bulandra".

De aceea, pe mulți critici, în afara superlativelor scrise despre interpretarea lui Caramitru, considerat exponentul unei mari școli de actorie, îl va impresiona viziunea

Pe scena engleză, interpreți ai lui Hamlet de-a lungul vremii.

nefiind o sarcină dificilă cînd un actor atît de captivant în joc precum Caramitru interpretează acest rol. Chipul acesta palid, osos, tipic balcanic, cu ochi negri, cu zîmbet nereținut și deznădăjduit, parcă-l exprimă pe acela care asistă chiar atunci la propria sa execuție. Probabil că mulți români au simțit la fel în ultimii ani.

Cea mai mare parte a timpului, Caramitru este însoțit de o pereche de clovni, unul dintre lucrurile stranii ale acestei montări ce nu s-a temut nici de adăugiri și nici de trunchieri. Aceștia se agață de picioarele lui, îl mîriie ca niște cîini pe Polonius, și, în cele din urmă, devin gropari de ocazie. Poate că ei simbolizează populația așteptînd să fie călăuzită sau poate că exprimă strategia nebuniei lui Hamlet însuși. Dacă este vorba de această ultimă versiune, atunci prezența lor este un pic redundantă, întrucît interpretarea lui Caramitru este plină de cinice autoacuzații.

Monologul "vai, ce ticăloșie" este un suspin lung, tulburător, al frustrării, iar celălat monolog "to be or not to be" se încheie cu un oftat al unei adînci, intime mîhniri, de parcă Hamlet și-ar compune în formă definitivă, necrologul propriului eu moral mortificat.

regizorului Alexandru Tocilescu care, după cum apreciază aceştia, dă senzaţia unei priviri noi asupra textului shakespearean. Lumea românească a piesei - Shakespeare e un dramaturg român, obişnuia să spună în interviuri Caramitru - le apare astfel perfect coerentă tocmai pentru că Tocilescu a conferit particularităţilor contextului în care a creat spectacolul forţa de sugestie universală a ceea ce oricînd se poate întîmpla. Unora, decorurile lui Dan Jitianu, costumele (realizate de Lia Manţoc şi Nicolae Ularu) le par că definesc un spaţiu terifiant, chiar dacă un pic greoi pentru gustul britanic.

Alţi critici descoperă interpretări inedite. O menţiune aparte este rezervată Marianei Buruiană despre care un critic spunea că oferă o motivaţie coerentă nebuniei Ofeliei. Talentul lui Marcel Iureş este apreciat şi de Paul Tylor (Independent, 23 septembrie 1990), remarcată fiind scena sa cu Mariana Buruiană, interpreta Ofeliei. Malcolm Rutheeford (Financial Times, 22 septembrie 1990) observă că "lăsînd politica la o parte, unele dintre inovaţii,sînt o revelaţie". Între aceste inovaţii, scena duelului. "Hamlet e jucat de Ion Caramitru. El şi întreg Teatrul Bulandra, cu regizorul Alexandru Tocilescu, trebuie să fie felicitaţi. Ca şi Richard Eyre, directorul Naţionalului, pentru că l-a invitat la Londra. Au mai rămas numai cîteva spectacole". Irving Wardle (Independent on Sunday, 23 septembrie 1990) acordă în cronica sa săptămînală referitoare la cinci spectacole, cel mai mare spaţiu Hamlet-ului prezentat de "Bulandra" la Naţional. I se pare acest Hamlet al lui Caramitru "cel mai disperant" din cîte a văzut. Defectele spectacolului nu alterează logica sa, spune criticul referitor la viziunea regizorală. Nick Curtis (Plays and players, noiembrie 1990) observă că spectacolul Teatrului "Bulandra" e un testament izbitor. Similitudini cu ecuaţia puterii în regimul trecut îl apar evidente. Cele mai reuşite scene ("realizate minunat") le consideră pe acelea cu Hamlet la finalul "teatrului în teatru", Horatio (Marcel Iureş) citind scrisoarea către Ofelia, şi a duelului. În final, criticul crede că acest Hamlet, în ciuda faptului că n-a beneficiat de traducere la cască, este "o privire fascinantă în lumea semnificaţiilor pe care Shakespeare le produce în alte culturi, şi va fi un punct de referinţă pentru spectatorii lui Hamlet în anii următori". ■

"LARMA DE LA ELSINORE"

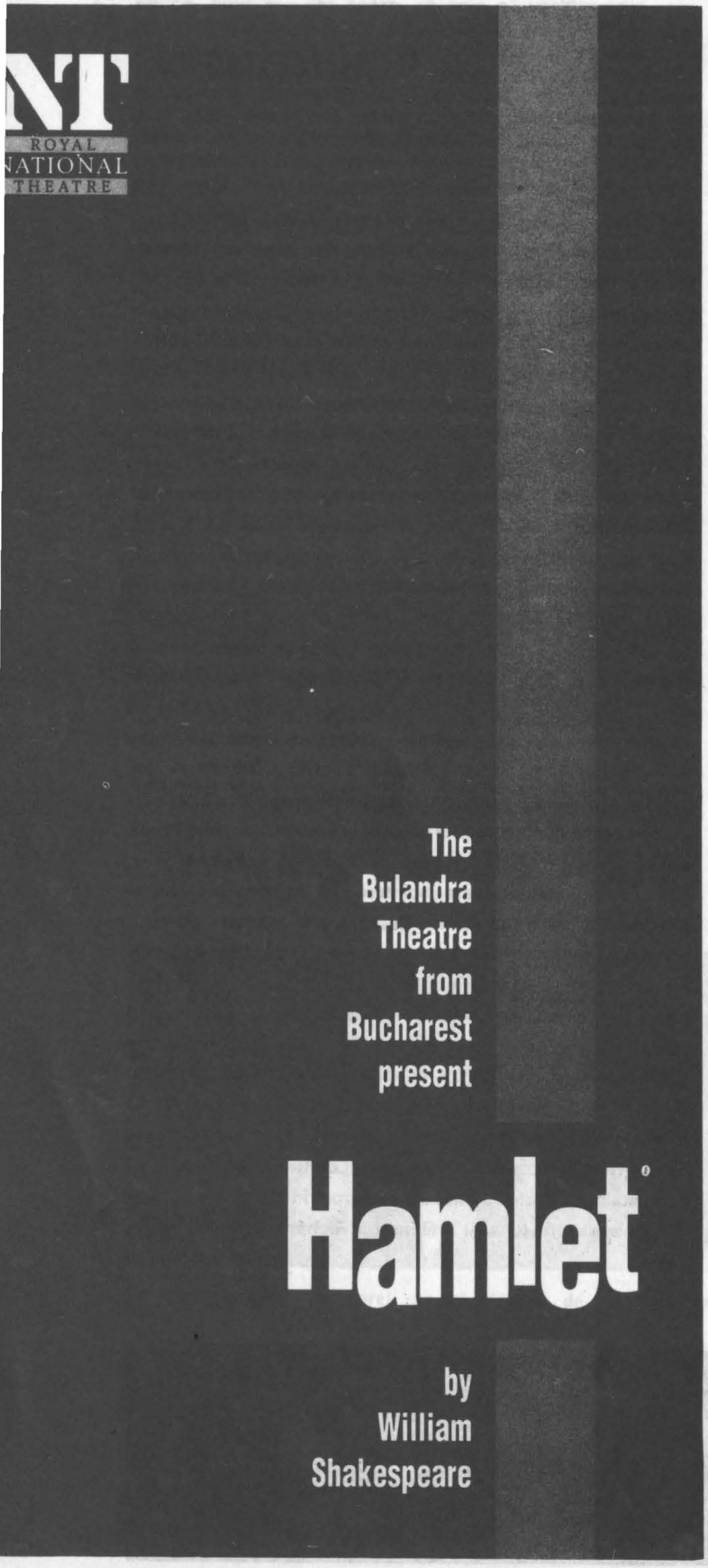
Cît de infidelă este această "memorie" a turneului, nu pot uita că am promis să revin asupra articolului lui Richard Eyre, directorul lui Royal National Theatre din Guardian (13 septembrie 1990). Este cel mai tulburător articol scris în vederea turneului. Richard Eyre, care îmi spunea la Londra - întrebîndu-i de ce nu scrie mai frecvent, poate chiar o carte - că scrie foarte greu, avea să producă în acest amplu articol exerciţiul unei inteligenţe critice, informative dar şi provocatoare, sentimentală dar şi simpatetică faţă de teatrul românesc şi contextul opresiv în care a evoluat. Detalii semnificative despre începutul acestei cunoştinţe datează de acum douăzeci de ani, cînd, la Festivalul de la Edinburgh, avea să vadă Leonce şi Lena şi D'ale carnavalului (regizori: Ciulei şi, respectiv, Lucian Pintilie). Apoi avea să cunoască trupa de.la "Bulandra" în perioada de glorie a directoratului lui Liviu Ciulei. Cînd a venit prima dată în România ceea ce ştia provenea dintr-o carte pe care s-au bazat mulţi occidentali - The Balkan Trilogy de Olivia Manning. Invitat în 1983 să monteze Hamlet la "Bulandra", proiectul eşuează din cauza autorităţilor române. Între prima sa vizită, cu cîţiva ani înainte, şi 1983 era o diferenţă, materială şi spirituală care i-a afectat profund. Bucureştiul semăna a Elsinore, unde o larmă surdă transpărea de dincolo de atmosfera apăsătoare. Richard Eyre mărturiseşte încîntarea şi un sens profund al prieteniei la întîlnirea cu Ion Caramitru în legătură cu care aminteşte momente esenţiale din biografia sa artistică şi, mai recent, politică. Dar şi semnificaţia pe care teatrul românesc, prin valorile sale, a avut-o în contextul existenţei intelectuale şi al răsturnării regimului opresiv. Le spune, în finalul articolului, cititorilor britanici, despre o inscripţie de pe soclul unde se afla statuia lui Lenin la Bucureşti: "Dumnezeu să ajute România" şi încheie scriind: "Am putea şi noi să facem ceva." Realizarea acestui turneu la Londra este semnul incontestabil că acele cuvinte s-au întrupat în faptă.

Vom avea prilejul să-i întîlnim pe Richard Eyre şi Teatrul

Caramitru a fost erou al revoluţiei din decembrie şi puţin timp, vicepreşedinte al ţării. Acum s-a reîntors cu totul la teatru, unde împreună cu colegii săi actori şi-a reluat vechea obişnuinţă de a spune ceea ce trebuie spus. De-abia apucase Hamlet să-l numească pe Horaţio, colegul său de studenţie (interpretat de Marcel Iureş), purtătorul său de cuvînt, că-şi face apariţia un individ neînduplecat şi violent, îmbrăcat în roşu. Este Fortinbras, dornic şi pregătit să preia puterea. Şi într-adevăr, face asta imediat, dînd ordin securiştilor să-i închidă gura lui Horaţio pe care-l şi înjunghie în faţa curtenilor ghemuiţi de frică.

Aceasta este dramatica libertate pe care au încercat să o justifice, din ce în ce mai mult în ultima vreme, evenimentele din România. Hamlet-ul acesta copleşitor poate fi văzut pe scena de la Lyttelton pînă miercuri, dar metafora vieţii de aici are în mod clar temei de a mai fi încă reprezentată." ■ *BENEDICT NIGHTINGALE, The Times, 22 septembrie 1990.*

traducere de DANIELA MIŞCOV



Național la București, în turneu, pe la jumătatea lunii februarie.

Ceea ce am dedus ca generalitate din toată presa scrisă sau vorbită în legătură cu turneul Teatrului "Bulandra" este o încercare a autorilor punctelor de vedere de a compensa, prin înțelegere, un deficit de cunoaștere. Spectacolul acesta era prima ocazie majoră în ultimul deceniu al totalitarismului în România care să le permită sondarea unui destin național deturnat timp de peste patru decenii. Așa cum noi am fost saturați de propaganda împotriva imperialismului și a societății de consum, tot astfel perioada "războiului rece" a prejudiciat masiv înțelegerea de către occidentali a unor popoare și culturi naționale pe care abia acum le descoperă în complexitatea lor.

Pe de altă parte, contextul social-politic, ameților să-i spunem, în care a evoluat și involuat cîteodată societatea românească din primăvara anului trecut pînă în toamna turneului, a afectat într- o măsură "imaginea României în lume", cum obișnuim noi să definim perplex amestecul momentelor de avînt pozitiv cu gafele. Ori, pentru lumea culturală britanică, sosirea în turneu a Teatrului "Bulandra" a însemnat nu numai a vedea un alt Hamlet, pe care i- au apreciat deja ca pe un punct de referință în istoria piesei, ci și posibilitatea de a pune în acord referințele sale despre lumea românească și o realitate a operei de artă care este spectacolul Hamlet. Regizorul Max Stafford-Clark, directorul lui Royal Court, spunea într-un interviu după premieră că prezența Teatrului "Bulandra" la Londra trebuie considerată "un cadou făcut teatrului britanic".

Ultimul spectacol, din 26 septembrie, cînd ovațiile în picioare nu se mai terminau, cînd, din înaltul scenei, au început să curgă valuri de flori peste actorii români încliniîndu-se în fața publicului, nu s-a sfîrșit odată cu ieșirea publicului din sală. În Elsinorul artei actorilor români avea să vină un personaj istoric real, cel care cu peste patru decenii în urmă mai era rege al României. Mihai de Hohenzollern a ținut să-i felicite pe artiști, după ce i-au fost prezentați individual. Pe scenă, în fața actorilor încă în costumele din spectacol, tabloul avea ceva ireal: față în față istoria trecută și închipuirea istoriei.

RĂSPUNS TÎRZIU

.. ...la întrebarea din titlu: DE CE NU?

*

Turneul Teatrului "Bulandra" avea să continue la Dublin. Pe 1 octombrie Hamlet *deschidea Festivalul de teatru pe scena lui Gaiety Theatre. Dar aceasta este o altă "istorie".*

MARIAN POPESCU

COUPÉ

BIROCRAȚIA ÎN ARTĂ - UN CONFLICT FĂRĂ GRANIȚE NAȚIONALE

Stockholm, Suedia. După opt ani de speranțe consumate în așteptarea unui sediu pentru trupa sa, coregraful Mats Ek, director artistic al ansamblului Culberg Ballet, a decis să lanseze un ultimatum ministrului culturii suedez Bengt Gëransson - refuzul de a ceda companiei clădirea Teatrului Municipal, liberă din 1981, va atrage după sine demisia lui Mats Ek. Ministrul culturii nu s-a lăsat impresionat de asemenea amenințări și a lăsat municipalității spațiul disponibil. Soluția găsită - și e greu să le găsești vreo vină - a fost să instaleze în clădirea teatrului un lanț de restaurante și un cabaret pentru o trupă de mare succes. Maximumul de compromis posibil - Culberg Ballet coabitînd cu lanțul de restaurante sub același acoperiș. Perspectiva pare însă că nu i-a surîs coregrafului suedez. "Într- adevăr nu-mi place ideea asta și nu m-am hotărît încă dacă voi continua în Suedia". Să fie o părere că recunoaștem asemenea situație?

ENNOSUKE III - TRADIȚIONALUL REVOLUȚIONAR AL TEATRULUI KABUKI

"Este o simplă chestiune de definiție, presupun. Dacă te gîndești la teatrul kabuki ca la o formă de teatru înghețată în timp cu patru sute de ani în urmă, perfectă, involută, făcută să fie conservată ca un artefact într-un muzeu, atunci nu sînt tradiționalist. Dar dacă recunoști că tradiția adevărată a teatrului kabuki a fost schimbarea constantă și viguroasă, atunci vei înțelege cît de tradiționalist sînt în fond. Unicul lucru de neschimbat în teatrul kabuki este că el trebuie să se schimbe. Fiecare mare actor de-a lungul istoriei kabuki a împrospătat tradiția punînd-o în circulație și făcînd-o să devină relevantă pentru spiritul timpului său.

Vitala consonanță cu publicul care se menține la nivelul gusturilor evoluînd în timp - acesta este fenomenul kabuki."

Actorul face distincție între producțiile sale kabuki și super- kabuki. Primele sînt piese din repertoriul clasic. Al doilea termen se referă exclusiv la operele originale pe care el și grupul său de talentați scriitori, actori, scenografi și tehnicieni de scenă le-au creat prin combinarea stilurilor tradiționale de joc cu noi idei și noi tehnologii.

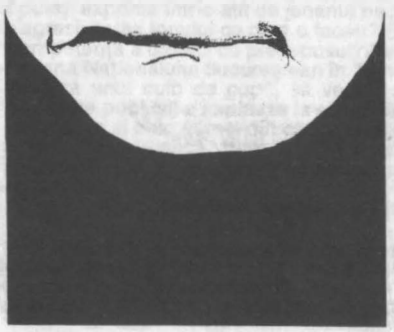
Actorul are un impecabil antrenament primit de la maestrul său - bunicul său Ennosuke al II-lea și de la tatăl său Danshiro III.

Ennosuke III s-a născut în 1939 într-o familie de actori kabuki care era deja vestită pentru inovațiile sale. În sec.XX kabuki rămîne o artă ereditară. Copiii, băieți ai actorilor, sînt destinați să devină actori pentru a continua profesia familiei și pentru a păstra repertoriul și tradiția asociate casei lor. A debutat la opt ani și a evoluat alături de bunicul și tatăl său timp de douăzeci de ani. A primit însă o educație universitară completă în domeniul artelor. Ca și înaintașii săi, a manifestat un interes special față de arta scenică europeană. Rezultatul de maturitate al acestor preocupări sînt spectacolele kabuki din anii '70 și '80. Tehnica modernă de scenă îi permite să zboare deasupra capetelor spectatorilor și să înece actorii într-o cascadă de apă adevărată. Invită artiști de frunte din Japonia și din lume din avangarda teatrului, a filmului, a modei și a muzicii contemporane pentru a colabora cu el la reinterpretarea pieselor clasice kabuki. Stilul uneia dintre cele mai populare montări ale sale, Yamato Takeru - saga bazată pe viața unui erou semimitologic al Japoniei preistorice -, poate fi comparat cu o combinație între marile montări de operă moderne, muzicalul contemporan de pe Broadway și ultimele experimentări teatrale ale unor Andrei Șerban, Peter Brook, Franco Zeffirelli. Perfect în fiecare atitudine stilizată și respectînd cu fidelitate canoanele moștenirii de patru sute de ani ale teatrului kabuki, un spectacol Ennosuke este încărcat în plus cu o vitalitate proaspătă și o noutate revigorată.

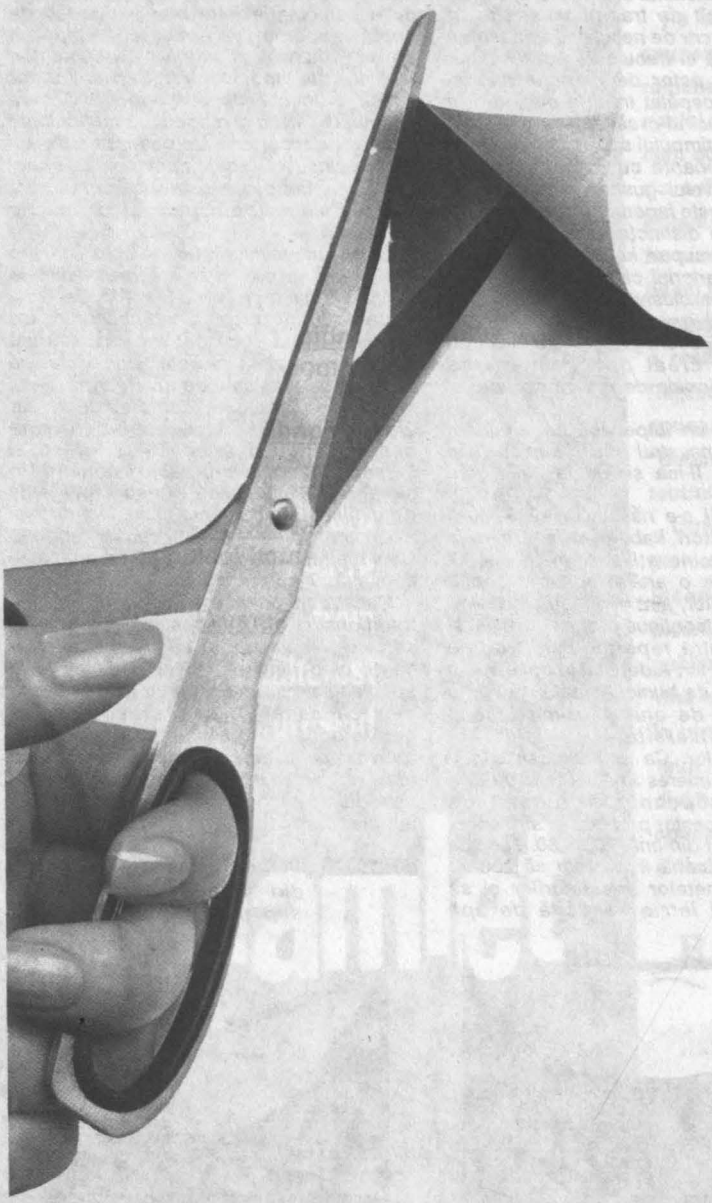
Demersul revoluționar al actorului are argumente legate intim de mecanismele psiho-sociale care acreditează însăși existența artei spectacolului: "Publicul de azi nu este același cu cel care a vizionat pentru prima dată piesele kabuki clasice cu două sau trei sute de ani în urmă. Felul nostru de viață este complet diferit iar simțul timpului s-a schimbat. Înaine oamenii erau dispuși să piardă o zi întreagă într-un teatru kabuki urmărind o singură piesă de zece - unsprezece acte de dimineața pînă seara tîrziu. Noi nu mai avem acel tip de timp liber sau de răbdare. Deci teatrul kabuki trebuie să se adapteze cum a făcut-o întotdeauna."

Dacă Ennosuke este revoluționar sau tradiționalist o va decide istoria. Publicul său nu-și bate capul cu asemenea distincții cînd umple pînă la refuz sălile la spectacolele sale. Un geniu teatral în culmea capacităților sale artistice și organizatorice, Ennosuke de asemeni nu are rost să-și facă probleme pe această temă, căci el în mod vădit posedă secretul metodei de a inocula un suflu nou teatrului japonez clasic.

traducere de MIHAELA SANTO din "Dance Magazine", septembrie 1989



CE (MAI) E DE FĂCUT?



Păi, dumneavoastră nu vedeţi ce să mai fie?

În urma analizei, cu toţi factorii responsabili, propun următorul plan de măsuri ce va fi discutat de jos în sus, de la mic la mare, de jur-împrejur pînă s-o implementa. Dacă nu ţine-aşa, o luăm altfel. Deci:

-Se declară în Teatru stare de necesitate. Se va explica oamenilor - prin terapeutica de şoc a muncii de la om la om - că a sta e necesar.

-Pe această stare, propice muncii de creaţie (dacă nu intri în stare nu poţi juca), începe joaca. Propunem, la concret: fiecare Teatru va învăţa pe dinafară o piesă de Paul Everac, aceasta este Cartea lui Ioviţă. Cui nu se supune, îl recomandăm din oficiu, ca alternativă, Întîlnire la metrou în vederea valorificării repertoriului "de aur".

-Teatrul care e primul gata, va fi luat cu lopata şi dus la concursul "Care-i cea mai frumoasă piesă", concurs cu premii intitulate "maestru everac al artei" (clasa 1,2,3 - în funcţie de cifra de şcolarizare).

-Pentru că, sperăm şi pe această cale, Guvernul va fi desfiinţat demult revista "Teatrul azi", critica îşi va spune cuvîntul - unul singur, BUN/RĂU -, în urma unui scrutin popular organizat zilnic de firma E.V.RAC Limited. Cuvîntul va fi afişat pe un carton 20 x 21 mm la intrarea de la orice staţie de metrou.

-În perioada stării de necesitate se declanşează campania de vaccinare a oamenilor de teatru în contra virusilor şecspir şi caragiale. Acţiunea va avea caracter festiv: după vaccinare, în fiecare din cele o mie de teatre subvenţionate integral, se va prezenta vaccinaţilor spectacolul "De-ar fi să mă mai nasc odată". La ieşire se va completa un chestionar cu o singură întrebare, "Ce v-aţi face?" Să le facem întîi pe acestea, ş-om mai vedea.

MARIAN POPESCU

DREPTUL LA REPLICĂ

Domnule Redactor-şef,

Sînt un abonat vechi al revistei "Teatrul" şi primind abia azi, 21 ian. 1991, nr.5 din 1990, constat cu stupefacţie că la ancheta iniţiată de dumneavoastră "Cum priveşte critica literară dramaturgia română", domnul Dan C. Mihăilescu răspunde demolînd pur şi simplu aproape întreaga noastră dramaturgie, clasică şi contemporană (care a străbătut totuşi secole şi decenii cu succes!), personalităţi actoricesti, unele consacrate prin creaţii artistice indubitabile, iar critica teatrală este descalificată în masă, nici măcar unul dintre reprezentanţii ei nefiind recunoscut de "celebrul exeget".

Nu cred că acesta a fost scopul generoasei dumneavoastră anchete, în acest moment dificil, de regăsire a teatrului românesc. Deoarece printre actorii mutilaţi mă aflu şi eu, vă rog să aveţi amabilitatea de a publica în paginile revistei dumneavoastră (conform dreptului la replică, nu?) şi modesta mea scrisoare deschisă, adresată domnului Dan C. Mihăilescu (?).

Vă mulţumesc şi vă rog să primiţi întreaga mea preţuire,

GEORGE MOTOI

24 ianuarie 1991, Bucureşti

SCRISOARE DESCHISĂ

Domnule Dan C. Mihăilescu,

În revista "Teatrul azi" nr.5/1990 vă exprimaţi îngrijorarea că acum, cînd nici măcar pentru **Nevestele vesele din Windsor** nu mai aveţi timp şi chef, nu puteţi totuşi uita cîteva figuri triste (sau feroce) de actori, ce şi-au lăsat talentul să putrezească pe ecranele ceauşiste (v-am citat exact). Printre aceste figuri, uitînd atîtea altele, mi-aţi făcut "onoarea" de a nu uita să mă pomeniţi pe mine. Vă rog să primiţi întreaga gratitudine pentru această atenţie deosebită, sau pentru lupta cu sine de care (vai!) nu mai puteţi scăpa. Mai mult, afirmînd acestea, ca pe o sclipire de geniu, credeţi chiar c-aţi fi exponentul opiniei publice generale, vorbind mereu la persoana a I-a plural, dînd vina (iarăşi, vai!) pe un fel de "cernobilare" (sînteţi atît de mare că vă citez mereu) a publicului românesc, cu care această păcătoasă categorie de actori l-ar fi iradiat pe două generaţii!

Stimate domnule Dan C. Mihăilescu, la ce să ne-aşteptăm? Am merita poate un exil, poate un proces public, o condamnare, ceva, o izolare, o izgonire din viaţa artistică a ţării? De ce nu daţi o soluţie? Sau de ce nu ne intentaţi un proces? (e la modă, se poartă) sau aşteptaţi o retragere benevolă, din bun simţ?

Să ştiţi chiar că-mi şi trece prin gînd s-o fac, dar veţi fi aşa mai mulţumit, mai împăcat? Să zicem că da şi că, prin acest masacru la care v-aţi pretat, mişcarea teatrală românească ar cîştiga în sfîrşit un "partizan" din rîndul criticilor literari. Ar merita sacrificiul, dar ce ne facem cu publicul, care departe de a fi aşa cum vă imaginaţi dumneavoastră, adică cernobilat la culme, dă totuşi, "afurisitul", dovadă de mult mai multă toleranţă şi discernămînt, de acel (nu ştiu dacă vă mai aduceţi aminte?) elementar bun simţ. Ştiţi că şi după revoluţia din decembrie publicul mă răsplăteşte cu aplauze la scenă deschisă? Oriunde, pe scena Naţionalului bucureştean (încă n-am fost dat afară şi nici pensionat) sau pe alte scene unde sînt invitat să apar în spectacole de largă, foarte largă accesibilitate (vezi "Festivalul internaţional CRIZANTEMA DE AUR, Gala Umorului Românesc) ba chiar şi la Ateneul Român în ciclul "Confluenţa artelor" etc. Ştiţi că publicul ştie să despartă, cu o surprinzătoare înţelepciune, acele acte de inevitabil compromis ale unor actori importanţi, făcute poate tocmai din nevoia de a fi supravieţuit profesiunea lor în anii încrîncenaţi, de ceea ce reprezintă ei de fapt în istoria teatrului şi filmului românesc? Acest public ne-a preţuit şi ne preţuieşte pentru tot ceea ce am reuşit să transmitem în creaţii artistice de referinţă şi cu ecou puternic în conştiinţa şi sensibilitatea lui, de-a lungul atîtor amari de ani?

Cum să uite publicul, de pildă, creaţia mea din rolul Caligula, din piesa cu acelaşi nume de Camus sau pe cea a bufonului din "A 12-a noapte" de Shakespeare, ambele în regia lui Vlad Mugur şi cu care am dobîndit un succes incontestabil, naţional şi internaţional? Cum să uite creaţia mea din rolul Vlaicu Vodă din piesa cu acelaşi nume de Al. Davila (nici măcar piesa aceasta nu poate sta alături de dramaturgia lui Shakespeare?), pe care l-am interpretat pe scena Naţionalului clujean, apoi pe cea a Naţionalului bucureştean, apoi pe micul ecran şi, în regie proprie, de curînd, şi pe scena Teatrului "Maria Filotti" din Brăila, de fiecare dată cu un remarcabil succes de presă şi public? Cum să uite creaţia mea din rolul profesorului Ionescu- Novus din comedia lui Vasile Voiculescu "Gimnastică sentimentală", pe care l-am jucat pe scena Naţionalului bucureştean, în peste 400 de reprezentaţii, cu cascade de aplauze la scenă dsechisă, sau pe cea din rolul lui Victor din "Pisica în noaptea anului nou" de D.R. Popescu, cu care am obţinut şi un premiu republican de interpretare? Cum să uite publicul creaţia mea în rolul Bastardului din "Regele Ioan" de Shakespeare, pe cea a lui Hinkfus din "Astă seară se joacă fără piesă" de Pirandello, sau pe cea din rolul lui Ştefăniţă vodă din piesa cu acelaşi nume de Delavrancea ori pe cea din serialul "Lumini şi umbre", toate pe micul ecran..."ceauşist"? Sau cum să uite creaţiile mele din filmele ("ceauşiste" şi ele) "Serata" şi "Trecătoarele iubiri" (pentru care am primit şi un premiu ACIN de interpretare), din "Marele singuratic", de Marin Preda, din "Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu", sau din "Adela" după Ibrăileanu (Marele Premiu la San Remo) şi-atîtea altele? Pot fi socotite oare vreodată aceste partituri celebre drept ceva care să facă să putrezească talentul unui actor? De ce ţineţi neapărat să-mi reduceţi biografia la acele compromisuri făcute - ce om de bună credinţă nu ştie că erau făcute sub presiuni de tot felul? -, avînd o anume tipologie, o profesiune dependentă prin definiţie şi cu un pronunţat specific de comandă socială? Şi-apoi, cine n-a făcut compromisuri pentru a-şi pune la adăpost virtutea adevărată a profesiunii sale? Vedeţi dumneavoastră, publicul a înţeles mai bine manevra aceasta lucidă. Şi-apoi, cum de puteţi trece atît de uşuratic peste atîtea creaţii indubitabile, ce şi-au ocupat odată pentru totdeauna locul lor de drept în istoria, scrisă sau nescrisă, a artei interpretative româneşti? Tentativa aceasta a dumneavoastră de mutilare nu aminteşte oare de practici ce-am vrea cu toţii să nu ne mai răscolească memoria? Sau nici măcar nu ştiţi că parturile de mai sus m-au lansat ca actor şi că ele se înscriu la loc de frunte în biografia mea? Atunci cum de vă puteţi exprima într-o atît de jenantă necunoştinţă de cauză, ca să nu mai amintesc şi de agresivitatea tonului cu care o faceţi? Să nu fi scăpat noi oare nici acum de perversa incompetenţă a datului cu presupusul? De ce nu veniţi măcar acum să mă vedeţi jucînd pe scena Naţionalului bucureştean în "Cine are nevoie de teatru", de pildă, sau în "Zbor deasupra unui cuib de cuci", să vedeţi şi dumneavoastră cum şi de ce anume mă răsplăteşte publicul cu aplauze la scenă deschisă?

Iată de ce şi cum numai din cauza publicului îmi vine foarte greu să mă retrag tocmai azi din viaţa artistică, doar pentru a justifica verdictele dumneavoastră gratuite şi răutăcioase sau a vă alunga dispreţul, plictisul, îngrijorarea, sau infatuarea pe care singur o invocaţi.

Primiţi, vă rog, de aceea, regretul meu ireparabil.

GEORGE MOTOI

P.S. De 30 de ani practic actoria pe scenele şi ecranele "ceauşiste", cum le-aţi numit Dumneavoastră şi totuşi nu cred nici eu nici publicul că ne-am fi pierdut timpul chiar de pomană. Oare dumneavoastră unde v-aţi făcut studiile? Nu tot sub auspiciile şcolilor "ceauşiste"? Să nu vă supăraţi dar, să ştiţi, se vede de la o poştă!

George MOTOI, 24 ianuarie 1991.

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: **Dumitru Solomon**, Entre un pessimisme sombre et un optimisme tempéré - **p. 4** ● LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: "Le Pouvoir - un spectacle fascinant" constate **Ileana Popovici**, en passant en revue plusieurs chefs-d'oeuvre de la dramaturgie universelle. Tout aussi fascinant pour les hommes politiques du jour, qui agissent au sein d'une réalité, elle-même minée par la politique - **p. 6** ● LE FESTIVAL NATIONAL DE THÉÂTRE "I.L.CARAGIALE": Première rencontre théâtrale depuis la révolution de decembre '89; elle a eu lieu ă Bucarest durant 9 jours; les auteurs des articles entreprennent de sonder l'état de la creation théâtrale dans un monde qui est ă la recherche d'une nouvelle voie. Des interrogations et , éventuellement, des réponses concernant les avatars de la libre expression (**Miruna Ionescu, Cristina Dumitrescu, Mircea Ghiţulescu, Doina Modola, Valentin Silvestru**) - **p.9** ● DIALOGUE: Une grande actrice - Valeria Seciu - est "provoquée" ă un examen rétrospectif de son existence théătrale; elle accepte aussi de sonder son présent et son avenir artistique - **p.17** ● IDEES: **Henri Wald**, Le chaînon sous-estimé - **p 22** ● NOTES CONTRADICTOIRES par **Valeriu Moisescu** - **p.22** ● **Teodor Mazilu, in memoriam**: Colloque consacré au grand comédiographe roumain, avec quelques conclusions extraites par **Miruna Runcan** - **p.24** ● CHRONIQUES DRAMATIQUES - **p. 25** ● MIROIRS PARALLÈLES par **Marian Popescu** - **p. 55** ● DIALOGUE - Deux entretiens: avec Petre Bokor, metteur en scène roumain de la génération des années '70, qui travaille ă présent au Canada, et avec Dumitru Furdui, un acteur fort aimé du public, qui a lui aussi été longtemps ă l'étranger - **p. 56** ● L'ENQUÈTE DE LA REVUE "TEATRUL AZI": La dramaturgie roumaine du point de vue de la critique litteraire (IV) - **Ion Bogdan Lefter**, un critique prestigieux appartenant ă la génération des annnées '80, analyse "sans complaisance" l'état précaire de la relation dramaturgie-critique littéraire-critique théătrale - **p. 62** ● L'AVANT-SCÈNE DU DRAMATURGIE: **Horia Gârbea**, Le refus de se fendre - **p. 63** ● LA CIVILISATION DE L'IMAGE: Arts plastiques, ballet, Télé - **p65** ● **George Banu**: Le théătre du pouvoir - Une authentique radiographie du théătre roumain, avant et après la révolution de décembre '89 - **p. 72** ● LA SCÈNE DU MONDE: La Théătre "Bulandra" a entrepris une tournée en Grande Bretagne avec **Hamlet**, dans la mise en scène d'Alexandru Tocilescu. Une occasion pour le critique **Marian Popescu** de faire un ample et divertissant récit de cette première "sortie" ă l'étranger d'une compagnie théâtrale roumaine après bon nombre d'années - **p. 75** ● QUE FAIRE (ENCORE)? par **Marian Popescu** - **p. 92**

CONTENTS

ANTITHESES: **Dumitru Solomon**, Between gloomy pessimism and temperate optimism - **p. 4** ● POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Examining several masterpieces of world drama, **Ileana Popovici** finds "Power - a fascinating subject". So do the current politicians, who operate within a reality that is itself undermind by politics - **p. 6** ● THE I.L.CARAGIALE NATIONAL THEATRE FESTIVAL: The first theatrical gathering since the revolution of December '89 took place in Bucharest and lasted 9 days; this section features attempts to feel the pulse of the art in a society in search of a new course. Questions and possible answers concerning the avatars of freedom of expression (**Miruna Ionescu, Cristina Dumitrescu, Mircea Ghiţulescu, Doina Modola, Valentin Silvestru**) - **p. 9** ● DIALOGUE: A great actress - Valeria Seciu - accepts the "challenge" to co-operate in an analytical retrospection of her life in the theatre; also, in a scrutiny of her artistic present and future - **p. 17** ●

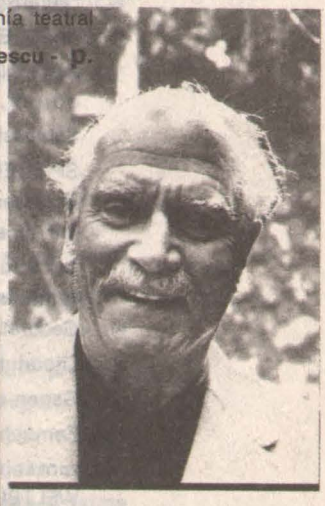
IDEAS: **Henri Wald**, The underrated link - **p. 22** ● CONTRADICTORY NOTES by **Valeriu Moisescu** - p. 22 ● **TEODOR MAZILU, In memoriam**: A colloquium dedicated to the great Romanian comedist, with a few conclusions drawn by **Miruna Runcan** - p. 24 ● REVIEWS - **p. 25** ● PARALLEL MIRRORS by **Marian Popescu** - **p. 55** ● DIALOGUE Interviews with Petre Bokor, a Romanian theatre director who belongs to the generation of the Seventies and is at present working in Canada, and with Dumitru Furdui, a popular actor, who has also been abroad for a very long time - **p. 56** ● TEATRUL AZI" INVESTIGATES: What is the literary critics' view of Romanian drama (IV). **Ion Bogdan Lefter**, a prestigious critic of the generation of the Eighties, analyses "without complaisance" the precarious state of the relation drama-literary criticism-theatre critique - **p. 62** ● THE DRAMATIST'S PROSCENIUM: **Horia Gârbea**, Declining to lunge - p. 63. THE CIVILIZATION OF THE IMAGES: Plastic arts, ballet, TV - **p. 65** ● **George Banu**: The Theatre ot the Power - A radiographic outline of the state of the Romanian theatre, before and after the revolution of December '89 - **p. 72** ●THEATRE AT LARGE: The Bulandra Theatre on tour in England and Ireland with **Hamlet**, directed by Alexandru Tocilescu. Critic **Marian Popescu** seizes the opportunity for an extensive and entertaining account of this first "outing" abroad of a Romanian theatre company after many years - **p. 75** ● WHAT (ELSE) IS TO BE DONE? by **Marian Popescu** - **p. 92**

INHALT

ANTITHESEN: **Dumitru Solomon**, Zwischen düsterem Pessimismus und gemässigtem Optimismus - **S. 4** ● POLITISCHE VORSTELLUNG, THEATERVORSTELUNG: "Ein faszinierendes Thema - die Macht", stellt **Ileana Popovici** fest, indem sie einige Meisterwerke der Weltdramatik in Erinnerung bringt. Und nicht weniger faszinierend für die Politiker von heute, die in einer von Politik geprägten Realität wirken - **S. 6** ● DAS NATIONALE THEATERFESTIVAL "I.L.CARAGIALE": Zum ersten Theatertreffen, das sich nach der Revolution im Dezember 1989 neun Tage lang in Bukarest abspielte; Aufsätze über den Puls des künstlerischen Schaffens in einer Welt die nach einem neuen Weg sucht Fragen und mögliche Antworten über die Wandlungen des Ausdrucks in Freiheit (**Miruna Ionescu, Cristina Dumitrescu, Mircea Ghiţulescu, Doina Mondola, Valentin Silvestru**) - **S. 9** ● DIALOG: Ein grosse Schauspielerin - Valeria Seciu - wird zu einer rückblickenden Analyse ihres Lebens im Theater "herausgefordert". Und zugleich zu einem Blick in ihre Gegenwart und in ihre Zukunft - **S. 17** ● IDEEN: **Henri Wald**, Das unterschätzte Bindeglied - **S. 22.** ● WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von **Valeriu Moisescu** - **S. 22** ● **Teodor Mazilu, In memoriam**: Ein Kolloquium, gewidmet dem grossen rumänischen Komödiendichter sowie einige Schlussfolgerungen von **Miruna Runcan** - **S. 24** ● CHRONIK - **S. 25** ● PARALLELE SPIEGEL von **Marian Popescu** - **S. 55** ● DIALOG: Ein Interview mit einem rumänischen Regisseur der 70er Generation der zur Zeit in Canada arbeitet - Petre Bokor - und ein anderes mit einem populären Schauspieler, der ebenfalls nach einer langen Abwesenheit kam - Dumitru Furdui - **S. 56** ● "TEATRUL-AZI" UMFRAGE: **Wie sieht die Literaturkritik die rumänische Dramatik (IV) - Ion Bogdan Lefter**, einer der namhaftesten Kririker der 80er Generation, untersucht "schonungslos" den prekären Zustand des Verhältnisses Dramatik-Literaturkritik- Theater-kritik - **S. 62** ● VORBÜHNE DES DRAMATIKERS: **Horia Gârbea**, Gegen den Ausfall - **S. 63** ● DIE ZIVILISATION DES BILDES Bildende Kunst, Tanztheater, Fernsehen - **S. 65** ● **George Banu**: Das Theater der Macht - eine Radiografie des rumänischen Theaters vor und nach der Revolution im Dezember 1989 - **S. 72** ● WELTBÜHNE: Das Gastspiel des Bulandra-Theaters in England mit dem von Alex. Tocilescu inszenierten **Hamlet** veranlasst den Kritiker **Marian Popescu** zu einem umfangreichen und bezaubernden Bericht der Erfahrungen dieser ersten Asulandsreise einer rumänischen Truppe nach sehr vielen Jahren - **S. 75** ● WAS IST (NOCH) ZU MACHEN? von **Marian Popescu** - **S. 92**

SUMARIO

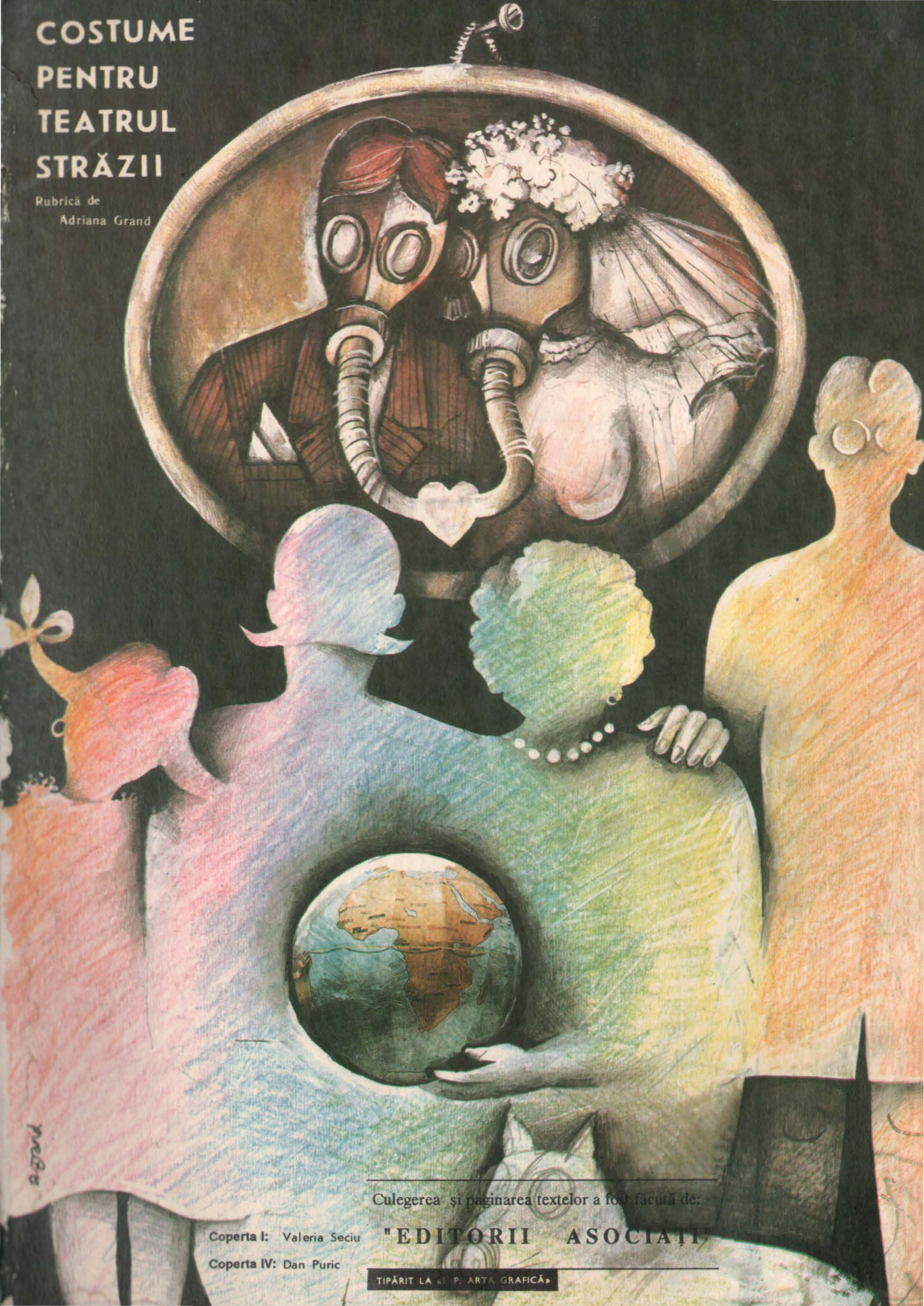
ANTÍTESIS: **Dumitru Solomon**, Entre el pesimismo sombrio y el optimismo temperado - **p. 4** ● EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: "Un tema hechisante - El Poder", comprueba **Ileana Popovici** repasando algunas obras maestras de la dramaturgía universal. Y un tema igual de hechisante para los politicos del día, comprometidos con una realidad dominada por lo politico - **p. 6** ● EL FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO "I.L.CARAGIALE": Sobre el primer encuentro organizado durante nueve días en Bucarest, un año después de la revolución, artículos que toman el pulso de la creación teatral en un mundo que está buscando un nuevo camino. Preguntas y respuestas posibles sobre los avatares de la expresión en libertad (**Miruna Ionescu, Cristina Dumitrescu, Mircea Ghiţulescu, Doina Modola, Valentin Silvestru**) - **p. 9** ● DIÁLOGO: Una gran actriz - Valeria Seciu - "incitada" para hacer una retrospectiva analítica de su vida en el teatro. También, un escudriñamiento de su presente y de su futuro artistico - **p. 17** ● IDÉAS: **Henri Wald**, El eslabón menospreciado - p. 22. APUNTES CONTRADICTORIOS por **Valeriu Moisescu** - **p. 22** ● **Teodor Mazilu, In memoriam**: Un coloquio dedicado al gran comediógrafo rumano y algunas conclusiones sacadas por **Miruna Runcan** - **p. 24** ● LA CRONICA TEATRAL - **p. 25** ● ESPEJOS PARALELOS por **Marian Popescu** - **p. 55** ● DIÁLOGO: Una entrevista con un director rumano de la generación '70 que está trabajando en Canada - Petre Bokor - y una otra con un popular actor en visita después de una larga ausencia - Dumitru Furdui - **p. 56** ● LA ENCUESTA "TEATRUL AZI": Cómo considera la crítica literaria la dramaturgía rumana (IV). Uno de los prestigiosos criticos de la generación '80, **Ion Bogdan Lefter**, analiza "sin miramientos" la precaria relación dramaturgía-crítica literaria-crítica teatral - **p. 62** ● EL PROSCENIO DEL DRAMATURGO: **Horia Gârbea**, Una negación: tirarse a fondo - **p. 63** ● LA CIVILISACIÓN DE LA IMAGEN: galerias de arte, danza, televisión - p. 65. **George Banu**: "El teatro del poder" - una radiografía de la situación del teatro rumano antes y después de la revolución de diciembre 1989 - **p. 72** ● EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: La jira en Inglaterra del Teatro "Bulandra" de Bucarest con **Hamlet**, en la dirección de Alexandru Tocilescu, ocasiona al critico **Marian Popescu** un amplio y encantador relato de la experiencia vivida en esta primera "salida", después de muchos años, de una compañía teatral rumana en el estranjero - **p. 75** ● QUE (MÁS) HAY QUE HACER? por **Marian Popescu** - **p. 92**



LORD OLIVIER
1907 – 1989
Director of the National Theatre
1963 – 1973

COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII

Rubrică de
Adriana Grand



Culegerea și paginarea textelor a fost făcută de:
"EDITORII ASOCIAȚI"

Coperta I: Valeria Seciu
Coperta IV: Dan Puric

TIPĂRIT LA «I. P. ARTA GRAFICĂ»